

Università degli Studi di Napoli Federico II
Dottorato di ricerca in Filologia
Coordinatore: Prof. Antonio Gargano

Tesi di dottorato
Ciclo XXXI

***Cumae* di Michele Sovente.**
Edizione critica e commento

Candidato: Dott. Giuseppe Andrea Liberti

Tutore: Prof. Andrea Mazzucchi



Napoli 2018

INDICE

Introduzione.....	4
1. Il quarto libro di Michele Sovente.....	6
2. Come è fatto <i>Cumae</i>	23
3. Le lingue e lo stile.....	43
4. La metrica di <i>Cumae</i>	70
5. Tornare ai <i>rudera</i> . La nuova edizione di <i>Cumae</i>	77
Nota al testo.....	82
1. Descrizione dei testimoni.....	83
2. La formazione di <i>Cumae</i>	93
3. Approssimazioni al lavoro di Sovente.....	113
4. Criteri di edizione.....	124
Abbreviazioni bibliografiche.....	127
Michele Sovente. <i>Cumae</i>	142
Rudera Ruderì.....	143
I.....	148
Di sbieco.....	149
In camera oscura.....	152
Dove.....	154
Vacua voragine.....	156
In flatu Nel fiato.....	158
C'è un brusio.....	163
Nell'afelio.....	166
Mihi sunt Ho io.....	169
La distanza.....	174
Hiemis silentium L'invernale silenzio.....	177
In gurgite temporis Nel gorgo del tempo.....	182
Passa una voce.....	185
Lingua La lingua.....	188
II.....	193
I pianeti roventi del buio.....	194
Quella luna.....	197
Luna in circulo adfixa... Luna in un cerchio fissa.....	200

Nescit Minotaurus Non sa il Minotauro.....	205
Charta-mare Carta-mare.....	210
Suoni leggendari.....	216
Ti amai.....	219
Flegree frane.....	222
Tu cervo volante.....	225
Tersa sull'acqua.....	228
Et olim et nunc E una volta e ora.....	231
In colluvie Nel caos.....	236
III.....	241
Lepri.....	242
Mens La mente.....	244
Il gatto e il sacco.....	249
Cucciolo.....	251
Definitiones Definizioni.....	255
Insetti e sottopassaggi.....	260
Aves Gli uccelli.....	262
Sub vesperum hirundines Prima di sera le rondini.....	265
Fermezza e debolezza.....	270
Tanti secoli fa.....	272
Becchi.....	275
Antinomie.....	278
Piscis fractus Il pesce spezzato.....	281
Speculum et focus Lo specchio e il fuoco.....	286
Septies Sette volte.....	294
IV.....	299
Sotto i piedi un vuoto.....	300
Immobilismo e bradisismo.....	304
Il marmo.....	308
Donna flegrea madre.....	311
La leggenda del paese.....	314
Le antiche donne cumane.....	317
Prato e naufragio.....	321
Tu, Cumae... Tu, Cuma.....	324
Nel gorgo di un deviante blu.....	329

In foliis, per folia <i>In foliis, per folia</i>	333
Di là.....	340
Parlerai.....	343
Acqua mediterranea.....	346
Aqua et ellipsis L'acqua e l'ellisse.....	349
Pare.....	354
Fosforo e zolfo.....	356
<i>Neapolis</i>	359
Un'altra verità.....	362
V.....	365
Saliscendi.....	366
Camminando per i Campi Flegrei.....	372
In specu Al buio.....	378
VI.....	394
Neque nobis prodest Né ci giova Nun ce abbasta.....	395
Usque ad subcaudas Fino alle sottocode Ll'ùrdemi córe.....	403
Nu munno 'ncantato Un mondo incantato Mirificus globus.....	410
Linea fingit ventosa Na spanna 'i viénto sbaréa Finge una linea di vento..	417
Nota bio-bibliografica.....	424
1. Profilo di un intellettuale flegreo.....	425
2. Bibliografia.....	430

Introduzione

Doveva essere l’VIII secolo a.C. quando alcuni coloni Eubei stabilitisi sulla cosiddetta ‘isola delle scimmie’, Pithecussai (oggi la chiamiamo Ischia), decisero di spostarsi sulla terraferma, insediandosi in una zona che appena un secolo prima aveva visto il sorgere e declinare di una cultura indigena della quale rimanevano solo «fosse». Kyme nacque su delle tombe; e tombe compariranno ancora e ancora, lungo le coste della storia flegrea. Portarono, quei Greci, un commercio, una cultura del lavoro, addirittura un alfabeto: non ci volle molto perché questa piccola potenza magno-greca attirasse gli appetiti e le mire delle popolazioni limitrofe. Primi furono gli Etruschi, che dopo una serie di sconfitte dovettero rinunciare ai loro intenti nel 474 a.C.; vennero poi gli Oscii ad aver ragione sì dei Cumani ma non di Cuma, che rimase un presidio di cultura ellenica, tanto che, quando l’imperialismo romano raggiunse la Campania, non mancò di concederle numerosi privilegi. Eppure fu la fine della grandezza, passata nei decenni a quell’ex-colonia di profughi di Samo chiamata Puteoli, e che fu Dicearchia. Ebbe il tempo, è vero, di un estremo periodo di centralità strategica, dovuto alla sapiente azione di Marco Vipsanio Agrippa che fece dell’area flegrea una roccaforte di Augusto; ma non ci volle molto perché Cuma venisse declassata a *rifugium*, luogo di svago, poco più che un giardino dell’Impero. Rimase indenne, invece, il mito locale, al quale l’importanza di Cuma fu ed è tutt’ora legata: da un oscuro antro nei dintorni, infatti, e invasata dal dio Apollo, una Sibilla proferiva i suoi vaticinî, consegnandoli alle foglie e a una lingua tutta da decifrare.

A 12 chilometri dalla città, sorge un piccolo borgo a metà tra Monte di Procida e Bacoli. Una realtà solcata da poche vie, ma essenziale sin dal VI secolo a.C., quando la sua arteria principale (l’odierna via Mercato di Sabato) fungeva da collegamento tra Miseno e la potente Cuma. Cappella è il suo nome, legato al monastero di Santa Maria a Cappella che fu beneficiario della donazione di queste terre da parte del barone di Aversa. Qui, in questa zona popolare e nobile, periferica e centralissima, sorgeva un tempo la necropoli della città militare, di cui sono giunte fino a noi epigrafi, colombari e soprattutto ulteriori tombe, scoperte in quella che fu la piazza centrale del paese.

Proprio a ridosso di questi sepolcri si trova casa Sovente, e all’ultimo piano del palazzetto di famiglia, Michele componeva le sue poesie, costruiva le sue

raccolte, osservava lo spazio flegreo¹. Uno spazio nel quale si sovrappongono da secoli grida di mercanti e voci sovranaturali, il mistero del futuro e la memoria del passato, la storia e la magia, il mito e la morte; e tutto questo arriva alla nostra contemporaneità nelle forme irregolari della natura marittima che circonda Miseno, Miliscola e Pozzuoli, così come in quelle concretissime delle rovine, dei ‘resti’ degli antichi fasti, quando l’influente Cuma consegnava a Roma i libri sibillini che sarebbero stati consultati fino al IV secolo. Occorreva però un poeta che fosse abbastanza sensibile al portato storico e antropologico di queste terre, ma al contempo abbastanza cosciente da non cadere in ridicoli peana campanilistici o, peggio, nelle facili trappole di un ‘ritorno della Sibilla’, perché questi elementi si amalgamassero in un’operazione culturale sensata.

1. Il quarto libro di Michele Sovente

1.1. Napoli, 1978. Michele Sovente colloca in epigrafe alla sua prima raccolta di poesie una citazione da *La società dello spettacolo* di Guy Debord:

La vita delle società, in cui regnano le moderne condizioni di produzione, si annuncia come un immenso accumulo di spettacoli. Tutto ciò che era direttamente vissuto si è trasferito in una rappresentazione.

Nell’accezione situazionista del termine, lo ‘spettacolo’ non va confuso col semplice prodotto dei *mass media*, ma si identifica con la società del capitalismo avanzato, giunto a un grado di sviluppo tale da aver sussunto tutti i gangli della vita umana. Arrivando a mettere a profitto persino il tempo libero, lo spettacolo estende l’alienazione a suo tempo individuata da Marx nel mondo del lavoro all’intera esistenza dell’uomo, spettatore inerme e passivo di quello che gli accade intorno. Questa condizione inedita presuppone, ovviamente, un’idea del tutto nuova del rapporto tra tempo e storia. L’uomo spettacolare è costretto a vivere un eterno presente in uno spazio-tempo di fatto annullato:

¹ «Normalmente scrivo in un salone, in alto, di fronte al mare. Vedo anche la montagna di Miseno, di virgiliana memoria, tanto tufo, squarci di campagna e i “casermoni” delle case popolari» (SOVENTE 2002: 101).

al tempo ciclico arcaico e al tempo storico della borghesia, visto essenzialmente come tempo-merce, è subentrato nella contemporaneità il tempo pseudociclico del consumo, un tempo spettacolare, “senza festa” (ZINATO 2009: 164).

Ciò nonostante, per il Debord degli anni Cinquanta-Sessanta non tutto è perduto, perché continua a darsi la possibilità e necessità *storica* della rivoluzione. La critica politica della società dello spettacolo si dà sperimentando forme comunitarie nuove e direttamente antagonistiche. I soviet, i comitati, le assemblee, e poi i *détournement*, i fatti insurrezionali, gli scioperi selvaggi: tutto concorre alla messa in discussione dell'ordine spettacolare. Nel rilanciare la prima tesi debordiana, Sovente guardava alle esperienze politiche e sociali nelle quali si era impegnato in prima persona e che avevano animato la contestazione nella realtà napoletano-flegrea, tanto nell'ambito del lavoro salariato² quanto in quello, allora d'importanza non ancora acclarata, delle lotte

² Fu nell'area dei Campi Flegrei che si combatterono alcune delle maggiori lotte operaie della Campania e dell'intero Mezzogiorno. A Pozzuoli sorgeva infatti l'Olivetti, singolare esperimento di ‘fabbrica a misura d'uomo’; a poca distanza da lì, in un quartiere della città di Napoli compreso nella zona flegrea, Bagnoli, sveltava il vero epicentro del secondario partenopeo: lo stabilimento dell'Italsider, complesso industriale nato come singola acciaieria ma ingranditosi proprio negli anni Sessanta, fino a includere altre grandi fabbriche del napoletano come la Cementir, la Montecatini e l'Eternit. Tra il 1967 e il 1969, la conflittualità operaia si accese; si costituirono consigli di fabbrica con liste esterne alle appartenenze sindacali; si scelsero come delegati “operai rivoluzionari”, legati a Lotta Continua, al Pcd'I, all'area bordighista, ai comitati di quartiere e all'ala combattiva del Pci; si arrivò, nel 1969, a far revocare il licenziamento di cinque operai del comitato di lotta grazie ad alcune pesanti battaglie in fabbrica. Sul tema, cfr. PAURA 2007: 378-384. L'aria di conflitto che si respirava all'Italsider si espanse in poco tempo in tutta l'area flegrea. All'inizio degli anni Settanta si formò il Comitato area Flegrea, con epicentro a Bagnoli ma in grado di coinvolgere anche Pozzuoli e altri comuni flegrei. In breve tempo, il Comitato diventò uno dei punti di riferimento, assieme al Collettivo del Vomero, di quelle frange di sinistra che basavano la loro azione sulla centralità del lavoro operaio. Occorre in ogni caso avere ben chiaro che le esperienze di lotta determinatesi nel territorio campano e, più in generale, meridionale divergevano non poco da quelle del resto del Paese, anche a causa di una struttura economica e sociale che ancora nei primi decenni del secondo Novecento si presentava ricca di differenze. Ne fu palese dimostrazione il modo con cui il proletariato urbano meridionale affrontò il problema dell'occupazione. Al contrario di quanto succedeva nelle frange di movimento attive a Milano, Bologna e nel Nord-Est, che in nome della ‘liberazione *dal* lavoro’ rivendicavano il rifiuto del posto fisso e il diritto all'ozio, a Sud si invocarono salari e ‘o posto’. «È vero che il posto fisso poteva significare un sacrificio dell'autonomia personale, ma era altrettanto vero che esso ne rappresentava il presupposto economico. Inoltre, lottare per un'occupazione stabile implicava battersi anche “contro tutte

ecologiste³.

Fin qui, la prospettiva che si cela dietro la citazione in apertura dell'*Uomo al naturale* di Sovente. Ebbene, esattamente dieci anni dopo la comparsa della raccolta, Debord licenzia i *Commentari sulla società dello spettacolo*, una sorta di verifica delle diagnosi elaborate nel 1967 (tutte puntualmente avveratesi) e un aggiornamento della nozione di spettacolo, che è ora 'spettacolare integrato' e si riconosce per alcuni caratteri precipui:

La società modernizzata fino allo stadio dello spettacolare integrato è contraddistinta dall'effetto combinato di cinque caratteristiche principali, che sono: il continuo rinnovamento tecnologico; la fusione economico-statale; il segreto generalizzato; il falso indiscutibile; un eterno presente (DEBORD 2004: 196).

Il lettore dei Situazionisti aveva avvertito da tempo questo passaggio di fase, se annunciando il suo terzo libro, *Per specula aenigmatis*, può presentarlo con queste parole:

[...] ci tengo a dire che questo mio lungo racconto in latino prima e in italiano poi non è nato da alcun calcolo letterario ma come intuizione poetica, attraverso la quale poter esprimere e riferire soprattutto a me stesso uno stato di assoluta crisi storica, di distanza dalla modernità intesa come supermercato di codici, norme, valori obbligati, tecnicismi che a nulla più servono se non a far circolare un esercito di tanti pseudo-poeti e pseudo-artisti, garanti di ferro, a loro insaputa, dell'oceanico bla-bla dei mass-media (SOVENTE 1986).

le forme di lavoro precario e lavoro nero", le quali rappresentavano la quintessenza dello sfruttamento» (FALCIOLA 2015: 134). Non è importante che a Sud non si registrassero dati significativi nemmeno per quanto riguarda l'economia informale, che pure si apprestava a divenire una tipologia di lavoro alternativa a quella fordista classica: nel 1976 il CENSIS svelò l'esistenza di 1,8-2 milioni di lavoratori irregolari e/o precari, ma di questi solo una minima parte era meridionale (cfr. *ivi*: 31-33). Si veda anche AMBROSI 2014.

³ Il movimento ecologista flegreo nacque per tutelare un patrimonio ambientale martoriato dagli abusi industriali. A partire dalla prima metà degli anni Settanta (per la precisione, nel 1974), le associazioni e le autorità locali cominciarono a denunciare lo scempio dei litorali del Fusaro, del Lucrino, dell'Averno e del Maremorto. Esempio, soprattutto per le manovre con cui si mossero gli speculatori, è il caso del lago Fusaro. Tra gli anni Sessanta e Settanta questo lago divenne una vera e propria discarica di liquami e scorie chimiche, mentre l'area circostante, che comprende un parco naturale e una palazzina vanvitelliana, attirò in breve tempo i lottizzatori (cfr. MANCUSI 1977: 47-51).

Non è un caso che la riflessione soventiana sulla crisi storica (intesa proprio come ‘crisi della Storia’), la cui messa in versi è delegata agli *Specula* e ai primi testi destinati a *Cumae*⁴, germini nel decennio dell’edonismo e del disimpegno; e quella di Sovente non è l’unica voce che si leva ‘contro’ lo stato di cose presenti. Gli anni Ottanta ci insegnano una poesia che, da prospettive diverse, fa i conti con la rottura della dialettica storica. C’è chi è entusiasta della liquidazione di questo corpaccione ingestibile e ingombrante e chi, invece, viene colpito da una sorta di ‘nevrosi’, tale per cui alla conclamata *fine della storia* (e si tenga presente che il libro omonimo di Francis Fukuyama esce nel 1992) non segue affatto l’era della libertà, ma un senso di vuoto che andrà colmato con strategie di volta in volta da testare, senza che possa giungersi a una vera conclusione⁵. Sovente si iscrive in questa tendenza; del resto, la quantità di volumi sul marxismo e su Gramsci in cui s’incappa spigolando nella sua biblioteca manifesta una concezione forte della Storia, che non può accordarsi con il trionfalismo di chi proclama la liberazione dell’uomo a partire dalla sua liberazione dal *phylum* storico.

Certo, se Sovente non è il solo ad avvertire un «immedicabile senso di spaesamento» (*Dove*, vv. 2-3), è altrettanto vero che resta un solitario nella sua risposta alla crisi storica. Condizione inevitabile dell’esplosione del ‘campo poetico’ consumatasi negli anni Settanta⁶ è la ‘monadizzazione’ dei poeti.

⁴ Si veda il secondo paragrafo della *Nota al testo*.

⁵ La distinzione è di SIMONETTI 2016, che sviluppa una proposta teorica già avanzata in SIMONETTI 2008, dove si osserva che nella poesia dei nostri giorni «il quadro delle proposte formali continua ad arricchirsi, ma la dialettica che le alimenta non è sostanzialmente mutata. Vediamo all’opera da un lato uno sforzo di limatura delle parti consunte del gergo della lirica [...]; dall’altro si profila un ritrovato interesse per la retorica, i ferri del mestiere, le marche letterarie di generi non poetici e non monologici - alla ricerca di una rassicurante “riconoscibilità” della versificazione (Raboni), di una coerenza e di una organizzazione formali letterarie ma non incriminate» (55). Simonetti individua ora due reazioni psicologiche alla crisi della poesia italiana, ma che comprende a ben vedere la crisi storica cui si accennava: la prima è di tipo ‘euforico’, e consiste «nel ripristino a diverso titolo del mito della poesia come emergenza emotiva, comunicazione spontanea antecedente a qualsiasi stilizzazione»; la seconda, che contrassegna gli anni Novanta, è di tipo ‘disforico’ e «non nega ma al contrario prende atto della frattura intervenuta nella dialettica storica, e induce molti poeti ad assumere un atteggiamento e uno stile ‘postumi’ rispetto alla modernità; a usare la tradizione contro la tradizione, a testimoniare un’angoscia, a elaborare un lutto» (SIMONETTI 2016: 51-52).

⁶ Si intende, per ‘campo’, un sistema di forze impossibili da pensare separatamente. MAZZONI 2017 ha particolarmente insistito su questa ‘crisi di campo’, notando come, a

Bisogna immaginare un *mare magnum* di nomi e titoli, qualcuno destinato a durare nel tempo, qualcun altro da affidare alla rodente critica dei topi di marxiana memoria, ma tutti accomunati dall'essere singolarità avulse da legami con la tradizione o da logiche di gruppo o movimento. Non si danno più conflitti tra gruppi autoriali, battaglie combattute a suon di manifesti, confronti anche aspri tra idee di letteratura inconciliabili; si instaura piuttosto il regno del molteplice, in cui la totale orizzontalità degli autori determina l'impossibilità, o peggio l'inutilità, del dibattito e del conflitto. E qui, è davvero interessante osservare come, ancora una volta, «le forme dell'arte registrino la storia degli uomini con più esattezza dei documenti». Al crepuscolo del XX secolo, il sociologo Zygmunt Bauman vede sorgere una nuova fase della modernità: non la post-modernità, che sancirebbe sin dal nome un (non del tutto compiuto) superamento, ma una *modernità liquida*, con al centro individui privi di autentici legami o afferenti a collettività dichiarate, che attraversano come monadi un mondo privato di certezze già esistenti o anche solo da costruire⁷. La poesia degli ultimi anni del Novecento è allora poesia di un momento storico all'insegna della 'liquefazione' degli istituti sociali, delle forze collettive e comunitarie tipiche del secolo breve; e non sarà per caso che i poli attorno ai quali ruota l'edificio della poesia degli anni Novanta siano riconoscibili nella coppia 'individui e fluidità'⁸, dove il secondo termine indica qualcosa d'adattabile a ogni contenitore non avendo forma propria, e le cui particelle

partire dalla generazione del Sessantotto, il reticolo di relazioni e convenzioni vigente fino agli anni Settanta venga meno: «famiglie poetiche differenti convivono senza contraddirsi; si ha l'impressione che tutto possa andar bene, perché non c'è alcun imperativo etico-politico che trascenda il desiderio individuale di essere come si è e di esprimersi come si è» (16). È decisamente interessante il ragionamento di MAZZONI 2005 per cui la descritta condizione della poesia moderna – ma qui insisteremmo sull'accentuarsi di tali tratti nell'epoca contemporanea e segnatamente tardo-novecentesca – sia un'allegoria della logica culturale e sociale del nostro tempo, basata su «la relatività di ogni scelta, la mancanza di una trascendenza condivisa, l'incomunicabilità fra gruppi, la frantumazione degli interessi, dei linguaggi e delle mentalità, la dialettica tra il raggiungimento dell'autonomia soggettiva e il rischio dell'oggettiva insensatezza» (244).

⁷ La più compiuta teorizzazione della modernità liquida è quella di BAUMAN 2011, che si oppone esplicitamente alla categoria di post-modernità, preferendo parlare di una fase 'liquida' del moderno fondata sulla «convinzione sempre più forte che l'*unica* costante sia il cambiamento e l'*unica* certezza sia l'incertezza» (VII).

⁸ Si veda BORIO 2015, poi ripreso e ampliato in BORIO 2018.

risultano disgregate⁹.

Varie e differenti, allora, le risposte a quanto succede alla fine del Novecento. Mentre la ‘vecchia guardia’ vive con coscienza e sensibilità maggiore il cambiamento epocale che va consumandosi, cogliendo l’occasione per cambiare strada e ampliare i ventagli di proposte avendo alle spalle esperienze letterarie significative¹⁰, le nuove generazioni battono altri percorsi. C’è chi partecipa di un atteggiamento ‘esistenziale’ in cui trova inedite formulazioni il conflitto fra trascendente e materialità dell’essere, come Milo

⁹ Attenzione: il fatto che i poeti italiani possa essere visti come individui liberi di aggregarsi e collaborare senza per questo stabilire sodalizi duraturi, o che il panorama letterario venga abitato da individui anziché da gruppi o ‘aree’, non implica l’assenza totale di contorni che profilino una stagione letteraria. Se è infatti vero che viene a mancare il campo poetico e lo stesso riconoscimento di un ruolo sociale del poeta, restano pur sempre spazi di politica culturale che propongono visioni assai diverse dello scrivere in versi, come le collane o i periodici; utilissimo è in questo senso il lavoro di CORSI 2012, che affronta la poesia degli anni Novanta partendo dal groviglio delle riviste letterarie. Persiste poi, nonostante l’indebolimento radicale del suo portato, uno sguardo sulla tradizione, che sia ‘del Novecento’ o meno: riepilogando l’esperienza di «Atelier», rivista che rappresenta tutt’oggi uno degli osservatori più accorti sulla poesia contemporanea, LADOLFI 2015 sostiene che la redazione elabora, negli anni Novanta, una proposta critica fondata sulla «consapevolezza della fine del Novecento inteso come modo di fare poesia, la necessità e la difficoltà della “svolta” e la convinzione che ogni novità “decisiva” emerge dalla tradizione, per il fatto che la rottura con il passato della “generazione polemica” era stata più apparente che reale» (172). La stessa esistenza dei due filoni di reazione alla crisi storica denuncia un’unità molto maggiore della visione generalmente anarchica con cui si è finora intesa la letteratura tardo-novecentesca. Non si tratta, insomma, di bollare come impraticabile qualunque tentativo di sistematizzazione del fatto poetico in nome di una magmaticità inaccostabile, tradottasi nelle antologie degli anni Novanta in una rinuncia alla scelta (per cui cfr. CROCCO 2015: 179-182). È anzi necessario cominciare a ricondurre il molteplice all’unità, passando dalla constatazione oggettiva della proliferazione delle poetiche a una sintesi generale che dia conto dei loro tratti comuni (linguistici, tecnici o ideologici che siano). In questo senso sono meritevoli gli sforzi di storicizzazione e sistematizzazione condotti da ALFANO 2016, AFRIBO 2010, BORIO 2018 e SIMONETTI 2016; ma si pensi anche alla serie di studi, coordinata da Sabrina Stroppa, dedicata ai *Poeti degli anni Ottanta*. Peraltro, che una stagione recente della nostra letteratura possa essere stata tanto molecolare non implica in alcun modo che il presente o l’immediato futuro debbano presentarsi altrettanto ‘fluidi’. Assistiamo, oggi, a un ritorno dei ‘corpi solidi’ in politica come in economia, e già da tempo si è decretata la ‘fine del post-moderno’ (cfr. LUPERINI 2008: 7-22); è difficile credere che la letteratura non reagirà a tali sollecitazioni strutturali, tornando magari alle logiche di gruppo o alle lotte culturali, anche se in modalità ancora impossibili da immaginare. Primi tentativi di riconoscimento delle tendenze della poesia del XXI secolo sono stati avanzati da GIOVANNETTI 2017 e TONANI 2017, ma molto resta da fare, da

De Angelis o Cesare Viviani¹¹, e che si trova spesso a fare i conti con la tragedia di una Storia che, nonostante drammatiche battute d'arresto, prosegue; è il caso di Antonella Anedda, che sin da *Residenze invernali* (1992) e poi, ancor più, con il libro successivo *Notti di pace occidentale* (1999, ispirato in gran parte alla guerra del Golfo e ai conflitti consumatisi durante gli anni Novanta nel territorio dell'ex-Jugoslavia), opta per una poesia che non salva le vittime delle catastrofi, ma che concentra il suo sguardo su cifre diverse dallo 'zero' a cui si è ridotta e riduce la Storia. Ma sono altrettanto possibili ripiegamenti drastici in una dimensione irenica e totalmente epurata dai conflitti, che si riflette in una lingua improntata alla più chiara *simplicitas*; è questo il caso della 'Scuola romana', il 'gruppo'¹² formato tra gli altri da Gabriella Sica, Claudio Damiani,

comprendere – e innanzitutto da leggere.

¹⁰ È forse per questo che molti dei libri migliori dell'ultimo scorcio del secolo provengono proprio dai decani della poesia italiana. Due casi sono particolarmente emblematici: il primo è quello di un autore destinato a tornare in queste pagine, Giovanni Raboni, che pubblica ben tre libri (*Versi guerrieri e amorosi*, 1990; *Ogni terzo pensiero*, 1993; *Quare tristis*, 1998) nei quali prendono corpo una nuova riflessione sul tempo e, dal punto di vista stilistico, comincia una sperimentazione sulle forme chiuse; il secondo è l'ultimo Franco Fortini, che nel 1994 consegna il suo testamento poetico e politico a quel *Composita solvantur* che si chiude con la preghiera-esortazione a «proteggere le nostre verità», e che dimostra come il rinnovamento formale possa accompagnarsi non solo alla consueta tensione politica ma anche ai temi della finitudine e della morte, in quello che è per molti versi il libro più tragico dell'opera fortiniana. Ma si pensi anche a Elio Pagliarani, che licenzia il «romanzo in versi» *La ballata di Rudi* dopo una gestazione quasi trentennale; a Giovanni Giudici, che tra il 1990 (anno di *Fortezza*) e il 2000 pubblica ben cinque raccolte, tra cui l'importante *Quanto spera di campare Giovanni*; al Zanzotto di *Meteo*, al Bertolucci di *Verso le sorgenti del Cinghio*, e l'elenco potrebbe continuare.

¹¹ Proposta, con dovizia di esempi (tra i quali gli stessi De Angelis di *Biografia sommaria* e il Viviani dell'*Opera lasciata sola*), da Enrico Testa, la 'linea esistenziale' «in realtà si muove, reinventando forme e distanze, tra due grandi figure del pensiero del secolo [...]: tra metafisica e nichilismo; tra l'affermazione di una presenza assoluta e originaria, implicata nella prima, e la mancanza di senso, la compressione delle differenze e l'illusorietà dei valori, proprie del secondo». La poesia che veicola tale atteggiamento, però, «non aderisce interamente né all'uno né all'altro polo: è fedele alla sua radice terrena senza però tramutare il paesaggio umano in grigia insensatezza o il quotidiano in catalogo minimalista di piccoli fatti, ed è sensibile ai richiami del "trascendente" che scorrono nelle relazioni senza però edificare su di essi una mitografia della verità e dell'assoluto» (TESTA 2005: XXVI-XXVII).

¹² Definizione questa probabilmente imprecisa, giacché i 'Romani' non hanno prodotto manifesti né dichiarazioni comuni di poetica, distanziandosi così da quelle che erano state le pratiche dei movimenti e dei gruppi novecenteschi.

Beppe Salvia, Silvia Bre e dai poeti gravitanti attorno alle riviste «Braci» e «Prato pagano». O, *au contraire*, si può pensare di rispolverare l'armamentario delle avanguardie, organizzando incontri, producendo antologie e tentando di rinfocolare la polemica sul rapporto tra potere, letteratura e lingua, come prova a fare il Gruppo 93, che rilancia un'idea di scrittura letteraria come «luogo della compresenza conflittuale del mobile e sempre nuovo e imprevedibile riorganizzarsi delle schegge residuali e ritornanti in circolo, di queste ancora inesplorate relazioni tra linguaggi e parlanti con annesse forme precarie di aggregazione»¹³.

1.2. Per molti versi, Michele Sovente è un attore tipico della scena liquida della poesia italiana tardo-novecentesca: non ha alleati, né compagni di strada; copre certamente una posizione riconoscibile nella società letteraria – in virtù di editori che lo pubblicano, contatti che stabilisce, riferimenti che esplicita –, ma la sua esperienza rimane una delle tante pronunce individuali che cercano un'integrità linguistica ed espressiva riconoscibile; ancora, pur non afferendo all'area dell'avanguardia – sebbene sia difficile non considerarlo uno sperimentale, pur in una direzione del tutto autonoma – è pienamente convinto della necessità di fare della sua scrittura un antidoto alla crisi della riflessione e della decodificazione del reale¹⁴. Quando dà alle stampe il suo quarto libro,

¹³ CEPOLLARO 1991: 40. Componenti del Gruppo 93 sono stati Mariano Bairo, Marco Berisso, Piero Cademartori, Giuseppe Caliceti, Benedetta Cascella, Biagio Cepollaro, Giovanni Fontana, Marcello Frixione, Paolo Gentiluomo, Costanzo Ioni, Umberto Lacatena, Francesco Leonetti, Tommaso Ottonieri e Lello Voce. Bisogna dire che il gruppo ha sempre cercato di sganciarsi da un'idea stantia di 'neo-avanguardia' in ritardo sui tempi; sin dal primo incontro, anzi, si è detto «più un ambito di discussione che un'associazione, più una molteplicità di confronti che un'omogeneità di poetiche», dandosi piuttosto lo scopo di dare rilievo «alla critica esercitata dai poeti e dai narratori stessi, alle posizioni assunte in sede di progettazione del lavoro intellettuale e alle diverse implicazioni di tale lavoro». È in questo senso utile l'interpretazione dell'esperienza del Gruppo 93 fornita da Cepollaro, che ne è stato uno dei rappresentanti più in vista: a detta del poeta, la nascita del gruppo non ha inteso rispondere alla «nostalgia dell'avanguardia, né a qualche illusione palinogenetica "trasgressiva" (come si diceva un tempo) affidata alla letteratura», bensì alla «necessità di profilare, attraverso un serrato confronto testuale, costellazioni possibili per la ricerca letteraria» (CEPOLLARO 1991: 37).

¹⁴ Negli anni Novanta, «il ritorno a un'idea di sperimentalismo d'avanguardia si iscrive nella critica contro la riduzione della scrittura a una forma di piacevolezza vuota, che ha perso la riflessione su un senso da comunicare, e contro la crisi dei valori, che vanno di pari passo con il trionfo postmoderno dei sembianti in cui l'arte di massa e l'arte sperimentale

vanta un *curriculum* letterario sufficiente perché lo si consideri un autore affermato, o quanto meno non un esordiente assoluto. Lo si potrebbe accostare a quegli autori *agés* che approdano, o in questo caso raggiungono la maturità poetica, dopo il 1989, data di fine simbolica del Novecento, come Pier Luigi Bacchini, molti neodialettali e i ‘nati dopo’ il 1940¹⁵. All’attivo ha già un paio di raccolte in lingua italiana – la già citata *L’uomo al naturale*, del 1978, e *Contropar(ab)ola*, del 1981, entrambe licenziate per i tipi di Vallecchi – e un poemetto che segna l’autentico avvio della sua parabola letteraria. *Per specula aenigmatis* (1990), infatti, non è soltanto il primo lavoro pubblicato per una casa editrice prestigiosa come la Garzanti, ma anche la prima prova in cui all’italiano si affianca il latino. Un latino sanguigno, più barocco che classicheggiante, a impostare una ‘traversata verso l’ignoto’ che succede al collasso delle coordinate storiche e culturali di chi, come lui, aveva vissuto in tutta la sua turbolenza il pieno Novecento.

Cumae prosegue e allo stesso tempo reimposta il discorso avviato con gli *Specula*. La forma poemetto, sempre ammesso che sia possibile classificare senza dilemmi *Per specula aenigmatis* in questo modo, cede il passo alle costruzioni brevi dell’(anti-)lirica, dalle quali Sovente si distaccherà nei libri successivi solo per concedere spazio a momenti prosastici o a testi più lunghi, ma non per questo riconducibili alle forme poetiche; rimangono, però, i temi che assillano il poeta, che nel tentativo di unificarli e condurli a una sintesi organica confeziona «un percorso quasi genetliaco, cioè un itinerario che ci conduce a rimeditare la “storia” dalla sua stessa genesi, attraverso il creato, fino a noi» (ITALIANO 2000: 94). L’intuizione di Italiano è giusta: *Cumae* va in effetti inteso come un nuovo attraversamento della Storia, stavolta a tappe singole e autonome anziché inserite nel magma verbale della pseudo-narrazione *aenigmatica*. Il flusso di paronomasie, giochi di suono e bisticci linguistici, inanellati per rendere manifesti i legami tra le componenti del mondo latamente onirico degli *Specula*¹⁶, trapassa in una maggiore consapevolezza del

sembrano non essere più distinguibili l’una dall’altra» (BORIO 2015: 184). Sono note le posizioni di Sovente sull’omologazione e il livellamento culturale caratteristico della società consumista e della post-modernità.

¹⁵ La categorizzazione, a metà strada tra il dato generazionale e l’effettiva prassi editoriale degli autori, è di BERTONI 2012: 141. Per maggiori informazioni sulla biografia di Sovente, si rinvia alla nota bio-bibliografica in appendice al presente lavoro.

¹⁶ Così SOVENTE 1986: «Vengo a poco a poco, credetemi, assalito, in una specie di flusso

maneggiare l'oggetto poetico, che alla consueta raffinatezza intellettuale aggiunge una più accorta selezione di motivi¹⁷ da adoperare. Balza agli occhi, infatti, la ricorsività di poche essenziali figure, familiari a chiunque pur nelle loro diverse declinazioni. L'acqua, il fuoco, lo specchio, la luna, il cerchio... Forme e simboli ancestrali che, provenienti dalla precedente stagione, tornano di continuo nelle stanze di *Cumae*, imprimendo da un lato una precisa fisionomia al libro e costringendo dall'altro il lettore a fare i conti con un simbolismo selezionato appositamente perché possa suonare quanto più familiare possibile, almeno dal punto di vista antropologico. Qualche anno prima della stesura di *Per specula aenigmati*s, Sovente si sottopone a delle sedute di analisi junghiana. Non sapremmo dire quanto effetto ebbero sulla sua psiche, ma certamente dovettero solleticarne gli appetiti intellettuali ben al di là della loro efficacia. Carl Gustav Jung fu il grande teorico dell'esistenza dell'inconscio collettivo: l'inconscio personale poggia su uno strato profondo che accoglie contenuti e comportamenti innati, identici per qualunque individuo in qualsiasi luogo o tempo. Tali simboli trascendono le correlazioni razionali e rinviano a qualcosa di incognito; connettono tensioni opposte, ma per essere 'vivi' devono rimanere parzialmente oscuri. L'immagine simbolica ha una potenza inesauribile perché ignota, e dunque aperta a plurime interpretazioni a seconda dell'individuo che la adopera; le esperienze umane sono accomunate dalle figure archetipiche che strutturano l'inconscio collettivo, ma le stesse, mediando tra percezione e appercezione, mondo ed ego, istinto e immagine andranno analizzate calandole nella peculiare situazione storica, sociale, individuale e culturale in cui vengono ri-attivate.

L'operazione che Sovente attua facendo un uso sistematico degli archetipi,

alluvionale o, se più vi piace, di magma vulcanico, da parole, immagini, voci, incubi, situazioni pagane e paleocristiane che si aggrovigliano e si moltiplicano, ponendomi nella doppia condizione, se così posso esprimermi, dell'«eroe» e della «vittima»»

¹⁷ Si intende per 'motivo' l'elemento ricorrente di una serie di testi che svolge una funzione di «sottolineatura, di potenziamento, anche di convinzione e di suggestione che ha il ripetersi di affermazioni, considerazioni, descrizioni, allusioni [...]» (SEGRE 1999: 342). La definizione cerca di ovviare alla sovrapposizione tra 'motivo', 'tema' e 'topos' ancora irrisolta dalla teoria letteraria; al fine del nostro discorso, però, è anche utile osservare, con LUPERINI 2008, che i temi presentano sì una propria ricorsività dovuta al loro essere anche «concrezioni antropologiche», ma sono al tempo stesso portatori di un contenuto gnoseologico specifico, che esprime «un momento di autocoscienza storica dell'umanità» (47).

alcuni dei quali talmente preponderanti da attraversare carsicamente l'intera sua produzione matura, non è quella di un analista, né quella di chi adopera la scrittura come una forma di autoterapia (non del tutto, almeno) o come grimaldello per capire le proprie e le altrui nevrosi. Si tratta invece di un'operazione molto raffinata, e del tutto in linea con la sua ricerca: se 'fare poesia' vuol dire compiere una ricerca verso l'ignoto, che provi a ragionare sui sedimenti del passato, tale ricerca non potrà che giovare di figure primordiali che giacciono sul fondo dell'inconscio ma che, una volta rivitalizzate, possono essere comprese dalla comunità umana tutta. E qui, subentra l'altro grande riferimento intellettuale del poeta, al quale non a caso sono dedicati tre componimenti dell'ultima sezione del libro. In quell'opera straordinaria e ormai riconosciuta come un momento essenziale della filosofia europea moderna che fu la *Scienza nuova*, Giambattista Vico è il primo a mostrare forte consapevolezza del valore creativo del non razionale: interpretare il segno linguistico come fatto razionale è fallace, perché trattasi in realtà di un'attività fantastica, alla cui base stanno sensazioni e sentimenti. È ripartendo da questa valorizzazione della fantasia, da cui originano la civiltà e la comunità umana (giacché i primi poeti-teologi 'chiamavano' le cose non secondo le corrispondenze di queste con la loro natura ma in virtù di un parlare fantastico), che si può ri-fondare l'autoconoscenza del soggetto, che comprende la realtà umana più e meglio che attraverso la sola razionalità¹⁸. Ecco allora che pensare a come compaiano e a come si leghino tra loro, stabilire un parallelo tra questo fondo misterioso abilitato a riemergere e la terra flegrea che conserva fossili ed effigi nelle sue profondità, diventa uno dei punti nevralgici della riflessione che sottende *Cumae*; anche per questo, pur fungendo da serbatoio di motivi, l'inconscio collettivo con i suoi archetipi si configura a tutti gli effetti come un tema della poesia di Sovente.

1.3. *Cumae* prende le mosse da un posizionamento d'autore: «L'occhio strabico strazia / piumaggi e fossili. Si vive / si scrive di sbieco» (*Di sbieco*, vv. 7-9). Il percorso comincia da una presa di posizione scomoda, sbilenca, ma che

¹⁸ Cfr. PARENTI 1972: 36-40. Su Vico, e in particolare sulla valorizzazione del «sapere poetico», sono inoltre utili VERENE 1984 e CACCIATORE ET AL. 2004. I testi dedicati al filosofo napoletano sono *Nu munno 'ncantato*, *Un mondo incantato* e *Mirificus globus*; per altre annotazioni inerenti l'influenza vichiana sulla poetica di Sovente, si rimanda ai commenti nella presente edizione.

consente un'osservazione diversa da quella regolare. E una simile angolazione è doverosa, a fronte di uno scenario in cui nulla più rispetta coordinate lineari e nitide, a cominciare ovviamente dalla Storia. Impossibile da cogliere nelle sue dinamiche dialettiche, questa diventa qualcosa di non immediatamente intellegibile, ma che può essere compresa a patto di seguirne le 'deviazioni':

è di trottole questo stolto

moto, segnato è il volto
dall'indolenza, vacua voragine
la mente, la storia che devia (*Vacua voragine*, vv. 3-6).

Tuttavia, lo sguardo «di sbieco» non è sufficiente a districarsi nel dedalo di significanti che compone la realtà aumentata in cui è immerso il soggetto; ecco allora che vengono recuperati ulteriori sensi, primo fra tutti l'udito¹⁹, che consente la ricezione di fruscii, sibili e altri suoni impercettibili che aprono però all'individuazione di quelle componenti che andranno sempre più a infestare il libro. Per questo si citano di continuo brusii (*C'è un brusio, Nell'afelio*), ronzii (*La distanza*), rantoli (*Di sbieco*) e altre entità acustiche nebulse come il soffio di *Vacua voragine* o le parole scomposte di *La distanza* («Slabbrando / risillabando taciturni voli...», vv. 9-10).

Non solo. L'udito è anche quanto permette l'ascolto delle correnti foniche che realizzano sonoramente (e dunque 'concretizzano') il pensiero; in altre parole, l'udito è quanto rende operativa la lingua, strettamente legata all'atto del pensare (cfr. SOVENTE 2002: 101). Tuttavia, la lingua stessa è un prodotto storico, e il modo in cui la si agisce influenza l'immaginario e, assieme ad esso,

¹⁹ ALFANO 2010 nota per primo che «[...] la poesia contrappone la presenza degli spettri e il loro linguaggio. Questa contrapposizione implica il passaggio da un primato della vista a un primato dell'udito: dallo sguardo perduto nel quadro televisivo o nello schermo di un computer all'orecchio immerso in un ambiente sonoro» (6). Alla pertinente osservazione si aggiunga, per meglio inquadrare il pensiero di Sovente nel clima della presa d'atto di una nuova fase culturale, che negli stessi anni Raffaele Simone mette in guardia dal dominio del 'guardare', tipico della società mass-mediatica, sulle altre forme – anche visive, come la lettura – di acquisizione del sapere. La semplice visione dell'emittente attiva un tipo d'intelligenza che il linguista definisce 'simultanea', in virtù della quale l'individuo può recepire più informazioni nello stesso tempo senza però riuscire a ordinarle e gerarchizzarle, e a ben vedere neppure a controllarle, visto che il ritmo della visione è costretto a seguire quello dell'evento. Sull'argomento, si veda SIMONE 2002: 71-95.

la struttura del soggetto. Revisione della condizione storica del soggetto e identificazione di quest'ultimo a partire dai linguaggi adoperati vanno di pari passo. La prima sezione di *Cumae* sovrappone di continuo il tema storico a quello meta-linguistico, tanto da chiudersi con la coppia *Lingua / La lingua*, che mostra lo stretto legame tra questione della lingua, opacizzazione della storia e loro effetti sul corpo degli individui, che vengono *incisi*:

Lingua in vacuo inscripta
relinquit simulacra amat
voraces-fugaces laminas
corporis nodos incidentes;
a latere historiae evidentia
evanescit trans nomina abrasa
et consumpta desideria
pacem vocant.

(*Lingua*, vv. 1-8)

Inscritta nel vuoto la lingua
seduce e abbandona figure
e lame sottili che incidono
i nodi occulti del corpo;
a lato della storia l'evidenza
affonda tra nomi cancellati
e mentre vanno in fumo i desideri
chiedono il riposo.

(*La lingua*, vv. 1-8)

La crisi è dunque qualcosa di eminentemente fisico, e non potrebbe forse essere altrimenti dopo un secolo in cui la dimensione corporale ha conquistato uno spazio e un ruolo inediti in poesia. Del resto, se 'corpo' vuol dire anche 'valore del singolo', è evidente che in *Cumae* storia collettiva ed esperienza individuale non sono separabili, tanto che si recupera il tema amoroso, nella forma di una lunga sequenza tesa a ricordare una figura femminile e contemporaneamente a verificare lo stato attuale del Sovente un tempo innamorato. Ma dove più intenso si fa il pedale intimistico, più deciso si presenta il ricollegamento alla tradizione italiana; ed è qui difficile non vedere, in controluce, il modello di Petrarca, del resto apertamente riconosciuto: «Per quanto mi riguarda, i due modelli letterari per antonomasia, quello dantesco e quello petrarchesco, hanno contato moltissimo» (SOVENTE 2002: 101). Qui, petrarchiana sarà non tanto la 'forma canzoniere', quanto l'esigenza di ridare centralità, seppure provvisoria, a un Io attraverso il racconto – claudicante e anacolutico – della propria vicenda amorosa; una soluzione interessante se messa in tensione con l'altro modello letterario denunciato nella dichiarazione prima citata, e cioè quello dantesco, latore di un'idea di 'poema-mondo' fatta propria da Sovente (sebbene il 'mondo' di *Cumae* possieda tratti inusuali), ma soprattutto di un'esperienza intellettuale che, nel descrivere e rappresentare

sfruttando una proposta linguistica originale, apprende e fa a sua volta conoscere ciò che resiste all'inabissamento della prospettiva storica²⁰.

Certo, rispetto alla 'traversata' di cui parlava Italiano, certi momenti sembrerebbero piuttosto stravaganti. Eppure non si distanziano dall'indirizzo intrapreso da Sovente. Egli crede in una generale unitarietà delle 'cose del mondo', derivante dal pensiero filosofico napoletano a metà strada tra razionalismo e magismo (autori a lui carissimi sono Bruno, il già citato Vico, ma anche il De Martino degli studi sul folklore meridionale), e questa fiducia si traduce nella realizzazione di un libro compatto e molto omogeneo; eppure egli non crede affatto che sia possibile stabilire un'unità posticcia e monocolora, men che mai attraverso la poesia, che non ha il compito di 'educare' o aprire a 'superiori visioni del mondo', ma che può al massimo farsi «suono che produce conoscenza». Sovente non è un umanista e non intende restaurare forme e valori da contrapporre a quelli del presente, perché «in un mondo in movimento non vi è operazione di restauro che sia possibile» (ALFANO 2010: 20). Di conseguenza, una parentesi erotica in cui fare i conti con il proprio passato, dopo aver introdotto però il discorso con il testo forse più esplicitamente dedicato allo statuto critico della *Historia*²¹, è soluzione coerente con i processi attivati in *Cumae*²².

Ciò spiega anche perché si possa passare, senza eccessivi traumi, dalla

²⁰ Alla luce di questo debito denunciato con le Corone medievali, meriterebbe uno studio a parte l'utilizzo di dantismi e stilemi petrarcheschi nell'opera di Sovente. Nello spazio del commento ai testi, si è tentato di individuare espressioni o singoli lemmi derivanti dalla lezione dei due Maestri; ma un più minuzioso lavoro intertestuale dovrà necessariamente coinvolgere, tenendo conto della prospettiva diacronica (osservando insomma se e come si evolve il recupero di Dante e Petrarca dallo sperimentalismo iniziale alla produzione trilingue), l'intero *corpus* del Flegreo.

²¹ Appartengono alla seconda sezione, infatti, *Nescit Minotaurus* e *Non sa il Minotauro*. Sulla visione della Storia che permea questa coppia testuale, rimane necessaria la lettura di ALFANO 2005a: 211 e ALFANO 2010: 7-8; si rimanda inoltre ai commenti della presente edizione.

²² Sembra che Sovente partecipi di una tendenza, osservata da ALFANO 2005b, per cui «posizione "lirica" e prospettiva "civile" non sono più di necessità separati: vuoi perché è per mezzo dell'incardinatura soggettiva che si può far circolare un discorso sul presente e i suoi guasti (e cioè solo in quanto venga rappresentato un guasto singolare che si può mostrare il guasto del mondo contemporaneo), vuoi perché in un'epoca in cui non è più data la fondazione assoluta del soggetto, ogni discorso che s'interroghi sulla sua natura e sulla sua stessa possibilità si propone come discorso generale» (37).

constatazione di un'inappellabile fine dell'amore che fu, smarrito *nel caos* dell'esistente, a un'immersione in quello stesso caotico fluire di figure, specialmente animali. Il bestiario di Sovente penetra nelle fenditure della Storia; c'è spazio per gatti, pesci e qualche volpe, ma sono insetti e uccelli, cioè i resistenti superstiti di una vicenda che dura da milioni di anni e le creature che si librano in circonvoluzioni che ricordano lo stesso movimento del procedere del tempo, gli autentici protagonisti dei versi di Sovente. Renderli a un tempo tema e motivo della poesia vuol dire scendere nelle profondità («in imis», come si ripete tante volte in *Cumae*) del suolo ed elevarsi nei vasti cieli per confrontarsi con una forma d'alterità sprovvista della grammatica umana (cfr. ITALIANO 2000: 95), ma che non di meno abita il mondo quanto e più dell'uomo, animandolo attraverso specifiche forme di comunicazione. L'attenzione al dato temporale si allarga fino a coinvolgere quello spaziale, insomma; e lo spazio è assai più ricco di quel che appare allo sguardo distratto. Nella poesia (nella *Weltanschauung*?) di Sovente «non c'è alto e basso, ma solo compresenza costante di tutti gli esseri, non c'è spazio e tempo, ma annullamento dei confini razionali per far posto a sembianze evanescenti, ai brusii, alle voci sotterranee» (COSENTINO 2013: 107). Il mondo come amalgama di enti che si confondono l'uno con l'altro: è quanto giustifica la *visio* mentale di *Lepri*, per cui i fanciulli possono «confonderle / con il vento: *sono di vento, sono il vento* / – essi dicono →» (vv. 5-7), o che consente di smarrirsi, in un momento sabbatico nel procedere della raccolta, tra le acrobazie serali delle rondini:

in oculos parvos franguntur
 nigra silenter sonantia flumina
 motum alit extremus numerus
 linearum atque vorticem
 stillantem in quo hirundines
 luces fingunt ac aethera
 pingunt figuris [...]

contro gli occhi inermi sbattono
 fiumi oscuri in silenzio vibranti
 traiettorie infinite alimentano
 il moto e uno stillante vortice
 dove le rondini tracciano luci
 e graffiti spargono all'aria [...]

(*Sub vesperum hirundines*, vv. 6-12)

(*Prima di sera le rondini*, vv. 6-11)

Si può fare letteratura, e attraverso questa cogliere aspetti nascosti, perduti o invisibili dell'esperienza del reale, solo riuscendo a muoversi in sincronia con il divenire perpetuo e prestando attenzione a tutto quello che circonda il

soggetto linguistico:

Al punto in cui la storia contemporanea si trova, colma di ipotesi, di incognite, di alternative [...] appare ormai impraticabile la vecchia strada di un discorso, sia umanistico, sia scientifico, rigidamente predeterminato. Ciò che conta, soprattutto in arte e, nella fattispecie, in letteratura, è guardare in qualsiasi direzione, attingere a tutte le esperienze prossime e remote, sapere che il linguaggio è qualcosa di estremamente vivo, mobile, modificabile, sottoposto com'è agli stimoli del mondo e agli impulsi dell'inconscio (SOVENTE 1988).

«Stimoli del mondo» e «impulsi dell'inconscio»: come dire, l'aperto e il chiuso, il pubblico e il privato, l'esterno e l'interno. È, qui, ancora il problema del linguaggio al centro della riflessione soventiana, ma negli anni venturi «la ragion d'essere stessa della poesia» sarebbe stata rintracciata nell'«uscire” ed “entrare”, in questo andare dall'*interno* all'*esterno*» (SOVENTE 2005: 20-21); nell'integrazione, per dirla altrimenti, della (complessa e frenetica) realtà fisico-spaziale con i processi di 'rimembranze' che da essa scaturiscono. Ed ecco allora che, se la Storia continua a manifestarsi nelle sue figure ancestrali, se le lingue possono tornare a parlare, se con loro riemergono dalle viscere del passato – poco importa se privato o collettivo – *phantasmata* con il loro carico di rimossi e ricordanze, è perché Sovente scrive a ridosso di un territorio che postula la coesistenza geofisica di antico e moderno.

Il paesaggio mediterraneo dei Campi Flegrei è un cronotopo²³: non è possibile separare le caratteristiche geofisiche del territorio, soggetto a quel bradisismo che riporta alla luce tracce del passato, dalla storia che si impone con le rovine d'epoca greco-romana. Non è certo che un caso che il libro si apra con una coppia che unisce la figura dei ruderi a quella delle «humi larvis, larve della terra» (*Rudera*, v. 1; *Ruderi*, v. 1) che compaiono grazie a movimenti tellurici, erosioni, deflagrazioni. A ciò, si aggiunga la compresenza di un quotidiano ben altrimenti eroico ed epifanie, effetti di luce e visioni che trasfigurano lo spazio campano in un luogo Altro abitato da Alterità²⁴. Cappella,

²³ Come noto, il concetto di 'cronotopo', coniato da Einstein nel campo delle scienze matematiche, è stato introdotto in letteratura da BACHTIN 1979, definendolo «l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali» con cui si esprime «l'inscindibilità dello spazio e del tempo (il tempo come quarta dimensione dello spazio» (231).

²⁴ «[...] l'esuberanza dei paesaggi, la varietà di atmosfere e di fondali, l'addensarsi di un

Napoli, la Cuma sibillina diventano città fantasmatiche, in cui compaiono personaggi a metà tra storia e mito come Ulisse, Proserpina, le Driadi, o ancora divinità come Demetra e Venere, e i cui scorci si arricchiscono di elementi immaginifici, come accade nella Cuma ‘lunare’ fatta di alveari, rocce calcaree, crani e *stigmata* di *Tu, Cumae...* e *Tu, Cuma...*:

Adspicio prata lunaria
pedes trans arvalia
stigmata atque alvaria
pipiant et quatiunt et maria
in sempiterna ac varia
concupiscientia inflantur [...]

(*Tu, Cumae...*, vv. 1-6)

Guardo prati lunari
i piedi percorrono solitari
campi e alveari
stormiscono e sussultano mari
avvolti da voluttuosi e vari
bagliori [...]

(*Tu, Cuma...*, vv. 1-6)

Non mancano, ovviamente, quadri più realistici e spesso crudi del presente, tali da scongiurare il rischio di una visionarietà fine a se stessa²⁵. E tuttavia è addentrandosi nel suo territorio che Sovente riscopre il latino e il cappellese, espressioni linguistiche di un soggetto radicato su e nel metamorfismo della terra; è insomma riconoscendo, attraverso il *medium* linguistico amplificato, che c'è altro nello spazio in cui si muove l'individuo (cfr. ALFANO 2005a: 212), che si può pensare di rilanciare una coscienza della storia che tenga conto di rimossi, perdite e smarrimenti, al fine di imparare a convivere con le fantasmagorie che sempre continuano a parlarci:

rudera historiae obscura
sub sole alte loquuntur.

sotto il sole – lassù – a perdifiato
parlano i ruderi oscuri della storia.

pulviscolo – soprattutto nei luoghi un tempo amati e resi celebri da Virgilio, Petronio, Cicerone – cangiante e vaporoso, stanno alla base delle quinte fantasmatiche e delle trame visionarie di cui si alimentano i versi finora scritti e che vado scrivendo» (SOVENTE 1992c: 46).

²⁵ Talvolta Sovente si sofferma, con piglio più direttamente ‘civile’, sulla situazione disastrosa dell’ecosistema napoletano-flegreo, che è figurazione ambientale di un degrado innanzitutto antropologico; ciò nonostante, anche tra spiagge in sfacelo e palazzi diroccati trovano posto lemuri e altre presenze trans-storiche che testimoniano l’irriducibile presenza del passato nella vita contemporanea. Si noti però la totale assenza di intenti direttamente militanti; la politicità della poesia di Sovente non prevede una letteratura che suggerisca come intervenire nella vita quotidiana. Sull’ecologia della produzione soventiana, sia consentito rinviare a LIBERTI 2018.

2. Come è fatto Cumae

2.1. Si sarà già inteso, dal riferimento continuo a sezioni e sequenze, che questo libro di poesia è dotato di una sua struttura, e ha una precisa fisionomia: in una prospettiva di *Textkritik* contemporanea, potrebbe rivelarsi interessante cercare di indagare quale forma organizzzi la poesia di Sovente, quali paratesti la introducano, la affianchino, ne accompagnino la circolazione²⁶. Sono, questi, interrogativi legittimati dall'attenzione spasmodica che gli autori riservano al libro di poesia a partire dal secondo Ottocento e che nel Novecento italiano si concretizza in alcune costanti strutturali come in strategie paratestuali che rendono la collezione di testi un 'libro' a tutti gli effetti.

Si partirà, dunque, da quei «dintorni del testo» che costituiscono, per ricorrere a una metafora architettonica, «un “vestibolo” che offre a tutti la possibilità di entrare o di tornare sui propri passi»²⁷. Il paratesto è precisamente l'elemento, o sarebbe meglio dire l'insieme degli elementi, che presentano l'opera letteraria a una comunità di lettori. Affrontare *Cumae* in quanto libro di poesia impone qualche osservazione sul tema; ma tali osservazioni non potranno che essere limitate, visto che un quadro esauriente delle pratiche paratestuali del tardo Novecento italiano, entro cui uno studio simile troverebbe maggior senso e scopo, oltre dati indispensabili per il confronto, è ben lungi dal darsi²⁸.

²⁶ In occasione del convegno internazionale *La critica del testo. Esperienze di lavoro e questioni di metodo. Trent'anni dopo in vista del settecentocinquantesimo dantesco*, tenutosi a Roma dal 23 al 26 ottobre 2017, Niccolò Scaffai ha avanzato, per la poesia secondo-novecentesca, la proposta di una filologia 'idiosincratica' che dia conto non solo della storia del testo e dei suoi processi compositivi, ma anche delle ragioni storiche, politiche e finanche esistenziali che stanno alla base degli stessi, e tra le quali trova senz'altro spazio lo studio del rapporto dialettico tra scrittura (intesa come processo continuo e pertanto privo di un assetto riconoscibile) e libro (forma delimitata e stabilita, addirittura progressiva e architettonica).

²⁷ La metafora, che Jorge Luis Borges aveva proposto a proposito della prefazione, è in GENETTE 1989: 4. L'intero paragrafo contrae numerosi debiti con le ricerche dello studioso parigino.

²⁸ Ancora attuale, sebbene limitato a titoli e inter-titoli, suona il monito di MAZZACURATI

La stessa scelta della suddivisione del libro in sezioni, che verrà esaminata successivamente, rientra fra le soluzioni paratestuali adottate da Sovente; in prima battuta, tuttavia, non dovrebbe essere sottovalutato il ruolo della Marsilio nella costituzione della raccolta. La zona in cui emerge con più evidenza la sovrapposizione tra scelte paratestuali ed economia dell'oggetto-libro è, probabilmente, il *peritesto editoriale*, definito da Genette come la «zona del peritesto che dipende dalla responsabilità diretta e principale dell'editore, o forse, più astrattamente, ma più esattamente, dell'*edizione*» (GENETTE 1989: 17) e che comprende elementi quali la copertina, il frontespizio, il formato, o ancora la composizione tipografica. I peritesti editoriali che interessano il lettore di *Cumae* sono la copertina, la collana e la sinossi della bandella anteriore. Si esamineranno più in dettaglio gli ultimi due, perché forieri di informazioni sulla proposta poetica rappresentata dal libro e sul filone entro cui, almeno idealmente, va a collocarsi. Per quanto riguarda la copertina, ci si può limitare ad apprezzarne la colorazione rosa antico, ispirata come molti volumi della collana "Poesia" alle tonalità evocate dalle figure presenti nel *corpus* testuale – in questo caso, le rovine greco-romane che costellano la provincia napoletana; la bandella posteriore, invece, riporta una breve biografia del poeta:

MICHELE SOVENTE vive nei Campi Flegrei, a Cappella, dove è nato nel 1948. Insegna all'Accademia di Belle Arti di Napoli. Ha pubblicato tre libri di poesia: *L'uomo al naturale* (1978), *Contropar(ab)ola* (1981), *Per specula aenigmatis* (1990). Suoi articoli e versi sono apparsi su giornali e riviste, tra cui «Il

1991: «la ricerca ha ancora bisogno, più che di ulteriori nomenclature, di ampliare i propri magazzini, di ordinare stemmi araldici ed albi di famiglia, di trovare archetipi e luoghi di trasformazione storicamente disposti, almeno a partire dal momento in cui (per citare ancora il sorprendente Denina, già alle prese con fenomeni di massificazione editoriale) "cresce la necessita' de' titoli a misura che s'aumenta la copia dei libri"» (39). Mazzacurati rilevava opportunamente come quello della paratestualità fosse «un ramo della ricerca letteraria [...] tanto più irrilevante o irrilevato quanto più si sottoponeva passivamente agli occhi d'ogni lettore: malgrado che, sull'arte di "compor libri" ovvero di organizzare la leggibilità dei testi, ci si sia sporadicamente interrogati anche in tempi remoti» (*ibidem*). Non sono mancati, nel frattempo, impulsi all'approfondimento di tali questioni, che hanno portato a iniziative editoriali dedicate a questa branca di studi (come «Paratesto», fondata da Marco Santoro e pubblicata da Fabrizio Serra Editore) che testimoniano l'acquisito riconoscimento della sua importanza nell'analisi dell'opera letteraria. Come per la filologia d'autore applicata ai testi del tardo Novecento, però, molto resta da fare per la valorizzazione anche epistemologica delle indagini paratestuali sui libri dell'estrema contemporaneità.

Mattino», «Alfabeta», «Poesia», «Linea d'ombra», «Il Belli», «Lengua», «Paragone». È presente in varie antologie.

2.1.1. La lunga esperienza di Raboni come critico letterario lo aveva reso un osservatore della contemporaneità attentissimo e affidabile, assai ricettivo rispetto a quanto andava muovendosi nel magma delle generazioni più giovani. Il poeta milanese aveva inoltre già avuto occasione di dirigere collane di poesia per i tipi di Guanda, Acquario - La Nuova Guanda e Scheiwiller e, ancora prima, aveva collaborato in qualità di autore di risvolti allo *Specchio* della Mondadori (cfr. ZUCCO 2016b). Una personalità decisamente agguerrita all'interno del panorama editoriale italiano, la cui impronta segna non poche delle uscite maggiori degli ultimi trent'anni. Del resto, affidare la direzione di una collana a un poeta con delle caratteristiche formali ben definite, pur nella loro evoluzione, facilita il costituirsi di linee e orientamenti riconoscibili, che dipendono dalle legittime preferenze dell'autore-curatore. Inevitabile che sia così, dal momento che la funzione della collana è appunto quella di «indicare immediatamente al lettore potenziale con quale tipo, se non addirittura con quale genere di opera, egli abbia a che fare» (GENETTE 1989: 23). Nel caso della «Poesia» marsiliana, non si tratta solo di indicare ai venturi fruitori del catalogo quale genere letterario si privilegi, come se il titolo della collana fungesse da etichetta genericamente formale, bensì di tracciare, di proposta in proposta, un progetto culturale definito e coerente.

Tra gli obiettivi della prima ora di Raboni figurava la ricerca di «una poesia *impura* e, al limite, *impoetica*, infinitamente inclusiva, capace di compromettersi con la realtà e di registrare le tensioni del campo ideologico senza mimare la realtà e senza sottomettersi all'ideologia» (RABONI 1976: 11). Questa «volontà di imperfezione» si è concretizzata, sin da *Le case della Vetra* (1966), attraverso la pluralità dei registri linguistici e l'adozione dei toni del parlato. Ma nel 1990, proprio intorno agli anni in cui comincia il lavoro presso la Marsilio, i *Versi guerrieri e amorosi* sanciscono un recupero delle forme chiuse e una nuova letterarietà del lessico e della sintassi. Più costante nel tempo, invece, il profilo tematico: la città come spazio di contraddizioni e incontri, la storia familiare, la fedeltà ai morti e il dialogo con essi, il tempo come esperienza e riflessione sulla vita umana, la critica verso l'oppressione del potere che sfocia in una sorta di poesia civile.

Antilirismo, commistione dei linguaggi, abbassamento dello stile al livello del *sermo cotidianus*, da un lato; ritorno delle forme classiche, ma in chiave essenzialmente, anticlassica, dall'altro: queste le direttive che dal gusto raboniano passano alla collana "Poesia" della Marsilio, e che trovano rispondeenze nei volumi pubblicati. Raboni, a sua volta, promuove libri che affrontano argomenti a lui cari o che quanto meno considera adeguati all'interrogazione del presente.

In "Poesia" trova compimento la gestazione trentennale della *Ballata di Rudi* di un già affermato Elio Pagliarani (1995), il grande «romanzo in versi» sulla società italiana dal boom economico alla crisi della Prima Repubblica, che risente delle soluzioni sperimentali che Pagliarani ha nel frattempo esplorato, su tutte la compresenza dei registri linguistici e le pratiche *ready-made* come il *cut-up* e il *fold-in*; ma ecco anche l'esordio di un *outsider* quale Marco Ceriani, che in *Sèver* (1995) esibisce un descrittivismo asciutto ma capace di scatti tonali di particolare efficacia, all'interno di un lavoro di contaminazione dei piani narrativi. E si ricordi la presenza in catalogo di una poetessa ammirata da Raboni come Jolanda Insana (*L'occhio dormiente*, 1997), la cui marca stilistica consiste in un plurilinguismo venato di dialettismi, scurrilità e «parole di necessaria sostanza»:

denutrito collassa e casca
massacrato risorge e scanna
per vasto desiderio di riva

sa di biada mirto e menta
e così si riconosce a naso
tra cartine di memoria e carezze di carta
annusa sciacalla e s'incruffia

tutta la vendetta è nel rifiuto [...]

Come si è detto, numerose sono anche le consonanze tra i volumi pubblicati e i temi di Raboni. Si prenda il dialogo coi morti: la controllata polifonia dei *Numi di un lessico filiale* di Ferruccio Benzoni (1995) espone la devozione tipica di questo poeta del «patema» ai temi dell'esilio e dell'assenza, in virtù dei quali il colloquio con gli scomparsi si fa particolarmente intenso:

si fonda su paesaggi desolati solcati dalle figure grottesche degli anni Novanta; un uguale sentimento della fine, di perdita di quanto si è «schiantato nelle orribili secche della Storia», permea *L'annata dei poeti morti* di Giuliano Gramigna (1998); e, a coronare la linea politica, arriva proprio nel 1998 *In corpore viri*, volume postumo di quel sottovalutato fortiniano che fu Gianfranco Ciabatti.

Cumae si colloca con agevolezza nelle coordinate di questa collana marsiliana, come dimostra anche la bandella anteriore:

Che alla poesia non possa bastare una sola lingua è un sentimento di cui, con diverse modalità, sembrano oggi testimoniare tutti gli autori di maggior rilievo espressivo, chi miscelando lingua e dialetto, chi alternando il registro della comunicazione letteraria con quello del parlato. Assolutamente originali appaiono la percezione e gli effetti di questa esigenza nel lavoro di Michele Sovente, magistralmente e ossessivamente intento a «ridirsi» le verità e i misteri della propria ispirazione in un gioco di rimbalzi, varianti e rifrazioni fra una testualità latina e una testualità italiana che nascono l'una dall'altra senza che sia lecito o comunque possibile assegnare all'una o all'altra alcuna priorità o primogenitura e con la nuova entrata, da ultimo, a triangolizzare il già ricchissimo rapporto, di un vernacolo napoletano che affonda radici altrettanto fatali nei labirinti della storia. Mai Sovente si era spinto tanto oltre nell'esplorazione del territorio magico-realistico che da sempre gli appartiene; e poche volte la ricerca poetica di questi decenni aveva dato, di conseguenza, frutti così sostanziosi.

Probabilmente redatta dallo stesso Raboni, la sintesi ha il merito di cogliere l'originalità della sperimentazione soventiana pur valorizzandone la contestualizzazione nel panorama della miglior poesia italiana: «tutti gli autori di maggior rilievo espressivo», infatti, lavorano sul plurilinguismo e la contaminazione di registri e linguaggi. Sovente non è estraneo a questo comune sentire, ma attua una ricerca decisamente nuova recuperando a un tempo il latino e un dialetto minore. Non meno attenta è l'individuazione dell'intenzione del «“ridirsi” le verità e i misteri della propria ispirazione» come centro di molta poesia soventiana: definendo il territorio poetico «magico-realistico», il curatore suggerisce già l'immaginario di commistioni tra elementi reali – animali, spazi, uomini e donne storicamente esistite – e alterità spettrali che caratterizza *Cumae* come anche le produzioni successive.

2.1.2. Veniamo ai problemi posti dagli ‘identificativi’ delle opere, i titoli, che le valorizzano e le designano nei loro contenuti e nelle loro forme. Il titolo del libro è senza dubbio qualificabile come «tematico», ossia volto a indicare il contenuto del testo (cfr. GENETTE 1989: 75-78). Cuma svolge in questa sede funzione di sineddoche per l’intera area flegrea, ma allo stesso tempo, in quanto sede di uno degli oracoli più importanti del Mezzogiorno magno-greco, rimanda allegoricamente all’istanza misterica che attraversa la raccolta. Come tutti i nomi di città della prima declinazione, *Cumae* è difettivo di singolare, e dunque si può intendere il titolo tanto come nominativo quanto come vocativo. Il primo caso individua il soggetto preciso della raccolta: ‘questo libro parla di Cuma’. Il secondo rende invece la raccolta una lunga ode liberamente ispirata alla città e al territorio flegreo. Sovente, come sempre, lascia un margine di ambiguità, rendendo entrambe le ipotesi interpretative valide. Mimmo Grasso propone comunque di preservare il valore plurale del sostantivo, da ricondurre al pluralismo delle lingue adottate, ognuna essendo una parte di Cuma (cfr. GRASSO 2012: 49).

La titolatura dei singoli componimenti, invece, rientra grosso modo nei canoni fissati da Mengaldo per la poesia italiana del Novecento. Spicca l’assoluta predominanza dei «titoli estratti da un verso della poesia, più spesso il primo e l’ultimo ma a volte anche uno mediano, e comunque da una porzione di testo, se occorre praticando suture» (MENGALDO 1991a: 14). La sproporzione tra questa tipologia e le altre è netta, visto che è attestata in più dell’80% dei 96 componimenti della raccolta:

Tipologia di titoli	Numero di poesie
Estrazioni dal primo verso	29
Estrazioni dall’ultimo verso	16
Estrazioni dal penultimo verso	11
Estrazioni da versi mediani	16
Estrazioni da <i>enjambement</i> tra versi mediani	5
Estrazioni da <i>enjambement</i> tra penultimo e ultimo verso	3

In realtà, molti dei titoli non considerati nel novero dei prelievi diretti dal testo restano fortemente legati al lessico degli stessi. Numerosi sono composti da due

espressioni tematizzanti unite dalla congiunzione «e»: *Il gatto e il sacco*, *Insetti e sottopassaggi*, *Fermezza e debolezza*, *Immobilismo e bradisismo*, *Aqua et ellipsis* e *L'acqua e l'ellisse*, ai quali si possono accostare i titoli di *Et olim et nunc* ed *E una volta e ora*, formati da giustapposizione di due prelievi testuali diretti:

et olim astra, te rubente, movebam
et olim...

[...] et nunc ardeo combustus
et nunc... (*Et olim et nunc*, vv. 6-7, 14-15)

E, nel secondo caso:

e una volta, infiammandoti, muovevo
gli astri, e una volta...

[...] e ora annaspo nel vuoto
e ora... (*E una volta e ora*, vv. 6-7, 14-15)

Discorso simile si applica al trittico formato da *Nu munno 'ncantato*, *Un mondo incantato* e *Mirificus globus*. Nei primi due componimenti, il prelievo viene attenuato dalla sostituzione dell'aggettivo determinativo («'I tutto stu munno 'ncantato», «Di questo mondo incantato»)²⁹ con l'articolo indeterminativo; nel terzo, invece, l'intervento è sulla declinazione e sulla posizione delle parole, sì che il richiamo tra *Mirificus globus* e «globum mirificum» (*Mirificus globus*, v. 12) sia addirittura giocato sul polittoto. Resta pur tuttavia la funzione suggestiva del titolo, che funge da «risonanza o meglio [...] armonico del testo, che ne suggerisce in anticipo la tonalità» (MENGALDO 1991a: 14); e resta, allo stesso modo, la funzione intratestuale della ripetizione³⁰, in virtù della quale anche quando non si recupera un'espressione esatta e se ne uniscono due per tramite della congiunzione, non ci si eleva mai dal lessico interno, preferendo valorizzare i termini attorno ai quali ruota il significato del componimento.

Alla serie di estrapolazioni si sottraggono solo i titoli *Cucciolo*,

²⁹ *Cu*, *Nu munno 'ncantato*, v. 13; *Un mondo incantato*, v. 13.

³⁰ Sulle funzioni intratestuali del titolo poetico, cfr. DI FAZIO 1994, pp. 29-32.

Definitiones, Definizioni, Antinomie e Camminando per i Campi Flegrei. Il primo esplicita l'oggetto altrimenti inconoscibile del testo; il lettore arriva a comprendere che si parla di un piccolo animale domestico, molto probabilmente un gatto, ma è il titolo a fornire un referente esatto all'insieme di informazioni ricavabili dai versi. *Definitiones, Definizioni e Antinomie* marcano poesie composte, per l'appunto, da personali «definizioni»³¹ e contrapposizioni come «sapere non sapere», «vedere / non vedere» o «avere non avere»; pertanto, indicando un aspetto della forma del testo, è possibile identificarli come «rematici». Resta il più narrativo dei cinque e dell'intera raccolta, *Camminando per i Campi Flegrei*, nel quale non sarà esente una canzonatura dei toni solitamente aulici riscontrabili nei componimenti intitolati in questo modo³²: non una marcia tra gloriose rovine o una passeggiata nell'Arcadia, ma un procedere tra degrado e rimozione del passato:

Vile paesaggio intorno vile altare
di barattoli siringhe stracci nafta,
smarrito fende il piede la sua ebbra
ombra dal vento risucchiata, oblio
e insensata solitudine corrodono
le generazioni nuove, il loro alito
e minimo germe di pensiero [...] (*Camminando per i Campi Flegrei*, vv. 28-33)

2.2. All'aspetto esterno di *Cumae*, così ben definito e orientato a fornire chiavi di lettura essenziali ma inequivocabili, corrisponde una non meno solida impalcatura interna. Occorre soffermarsi sugli elementi strutturali che configurano l'opera come un insieme organico, così compendati da Enrico Testa:

catene isotopiche che, fondate sull'omogeneità e il replicarsi del senso, istituiscono legami tra temi e motivi, luoghi tempi e figure della rappresentazione; connessioni anaforiche che, sul piano coesivo, rimandano, di

³¹ Si vedano a titolo di esempio gli attacchi: «Obiectum: in fictionis / ordine esse, adpiscere / infectum vel perfectum / effigierum pelagus» (*Cu, Definitiones*, vv. 1-4); «Oggetto: nell'ordine / radicarsi delle apparenze, / l'infetto mare perfetto / guardare delle escrescenze» (*Cu, Definizioni*, vv. 1-4).

³² Già MENGALDO 1991a nota che il testo novecentesco che «si vuole poesia d'occasione» adottando un titolo narrativo gioca modernamente «sul contrasto tra atteggiamento "cronistico" e irrealtà stravolta del reale poetato» (13).

poesia in poesia, al già detto, al suo locutore o ai suoi personaggi, proponendo volta a volta – sul sottile crinale tra semantica e grammatica – un potenziamento o un’erosione della coppia coesione/coerenza; eventuale presenza di una “progressione di discorso” che segua uno svolgimento di tipo ‘romanzesco’ o comunque uno spostamento interno di rapporti e isotopie; adozione di modelli unitari preesistenti (dall’antico modulo del canzoniere agli schemi della narratività, dalle formule del melodramma a quelle del teatro) che suggeriscono comportamenti stilistici e soluzioni formali e compositive di tipo agglutinante. E, infine e in generale, un sottile e articolato processo d’economia della ridondanza, disposto, a gradi diversi e con specifiche soluzioni da parte dei vari autori, tra il principio della salvaguardia dell’autonomia del singolo testo, pur nell’insieme d’appartenenza, e quello della sua rarefazione sul più ampio orizzonte del Libro (TESTA 2002: 278).

Questi elementi, s’intende, non sono necessariamente rintracciabili assieme. Un autore potrebbe prediligere le connessioni anaforiche, un altro lo svolgimento ‘romanzesco’ del dettato lirico; quello che conta è il fatto che il libro di poesia vada inteso come un oggetto coeso, dotato di una fisionomia che lo sottrae al modello dell’antica raccolta di rime. Che tanta minuziosa cura venga riservata al macrotesto proprio nel Novecento è in parte spiegabile con la ricerca di una risposta formale alla marginalizzazione della poesia (un problema ancora ignoto a Pascoli e D’Annunzio), in parte con la necessità di riflettere sui modelli letterari che, nel XX secolo, sono non solo più numerosi ma anche estremamente diversificati: al classico «canzoniere» si possono sostituire modelli più recenti come *Leaves of Grass* di Whitman, *The Waste Land* di Eliot, *Les fleurs du mal* di Baudelaire o, per i poeti del secondo e tardo Novecento italiani, i casi esemplari del *Canzoniere* di Saba e de *Le occasioni* montaliane, così come opere più recenti ma non meno capaci di fare scuola: valga, per tutte, *Gli strumenti umani* di Vittorio Sereni.

Chi sfogliasse l’indice di *Cumae*³³ noterebbe subito la divisione del libro in sei sezioni anepigrafe, anticipate dalla coppia proemiale *Rudera / Ruderì*. Tale tipologia di architettura testuale è riscontrabile sin dalle prime pubblicazioni di Sovente, dato che già *L’uomo al naturale* e *Contropar(ab)ola* presentavano una divisione su base tematica. Il primo libro si divideva in tre «sezioni» (così le definisce l’autore) intitolate “La ragione venduta”, “Questo è il punto” e “L’uomo al naturale”; *Contropar(ab)ola* ne presenta un numero maggiore, in

³³ La schedatura della *princeps* è fornita nella nostra *Descrizione dei testimoni*.

cui al dato di unità latamente tematica si sostituisce in almeno un caso – la sezione intitolata “Prefissi” – un’unità formale in virtù della quale Sovente può raccogliere testi in cui gioca con prefissoidi e altre particelle grammaticali. Sono esperimenti organizzativi forse non particolarmente innovativi, ma che non di meno mostrano una precoce cura del progetto libresco. Per *Cumae*, sarà opportuno chiarire preliminarmente che ognuna delle sezioni si connota per una specificità tematico-figurale:

- 1) la sezione I conta 18 poesie ed è votata al tema della storia e alla presentazione degli atti linguistici e scrittori come veicoli del mistero;
- 2) la sezione II, di 17 poesie, recupera numerosi motivi e immagini della prima ma introduce il tema erotico. Sebbene non si armonizzino in un vero e proprio canzoniere amoroso, molti componimenti tratteggiano una figura femminile, con ogni probabilità una storia mancata del poeta;
- 3) la sezione III, che conta 22 poesie, è quella in cui si fa più vistosa e anzi pervicace la presenza delle figure di animali. Tutte le poesie accolgono almeno un riferimento al bestiario soventiano, che peraltro non conterà grandi acquisizioni nelle opere successive;
- 4) la sezione IV (21 poesie) è dedicata al territorio flegreo-napoletano. Forse quella dai lineamenti più definiti, è, come si vedrà, anche la sezione che presenta i maggiori elementi di coesione linguistica interna;
- 5) la sezione V, al contrario, non ha un tema perfettamente riconoscibile. In compenso, le sole quattro poesie che la compongono sono accomunate dall’eccezionale lunghezza rispetto alla media dei testi di *Cumae*;
- 6) l’ultima sezione, che sembra recuperare alcune suggestioni della prima (la questione del linguaggio, la presenza dei *phantasmata*) realizzando quasi una struttura ad anello, è anche l’unica – e la prima in tutta la produzione in volume di Sovente – a presentare testi in dialetto cappellese. Inutile sottolineare come l’introduzione di una nuova lingua, già equiparata al latino e all’italiano essendo leggibile in 4 testi su 12, sia di per sé un elemento di coesione.

Non è tuttavia sufficiente stabilire le dominanti tematiche di sezione per restituire la compattezza del libro di poesia *Cumae*. Se nuclei tematici si aggregano e si condensano in determinati momenti della raccolta, è altresì da evidenziare come gli stessi vengano richiamati o rievocati a distanza. Basti, come caso emblematico, la presenza delle figure fantasmatiche e umbratili,

espressioni misteriose che «riconducono a quanto è già stato prima di noi» (FRANCO 2010), la cui pervasività è indice eloquente dell'estrema compattezza del libro. La seguente campionatura segnala, assieme ai titoli dei testi, le diverse sezioni in cui questi sono collocati:

«altis umbris parvis, phantasmata futura» (*Rudera*); «anguste-alte ombre, fantasmi futuri» (*Ruderi*); «l'ombra» (*Nel fiato*, sez. I); «raggio d'ombra, popolo le carte di fantasmi» (Nell'afelio, sez. I); «È l'ombra il passo» (*La distanza*, sez. I); «un'ombra» (*Passa una voce...*, sez. I); «iuvenum umbras umbrasque, umbram meam» (*Nescit Minotaurus*, sez. II); «le ombre di giovani, la mia ombra» (*Non sa il Minotauro*, sez. II); «umbris vagantibus» (*Charta-mare*, sez. II); «ombre randage» (*Carta-mare*, sez. II); «vagantes umbras, umbras» (*Speculum et focus*, sez. III); «fluttuanti ombre, le ombre» (*Lo specchio e il fuoco*, sez. III); «prende un'ombra a raccontare» (*Immobilismo e bradisismo*, sez. IV); «l'ombra che attraversa, le antiche ombre» (*Le antiche donne cumane*, sez. IV); «umbras» (*In foliis, per folia*, sez. IV); «ombre» (*In foliis, per folia*, sez. IV), «rami d'ombra» (*Acqua mediterranea*, sez. IV); «umbram, umbram aliam» (*Aqua et ellipsis*, sez. IV); «il passaggio dell'ombra, un'altra ombra, l'ombra» (*L'acqua e l'ellisse*, sez. IV); «centomila fantasmi letterari» (*Neapolis*, sez. IV); «ebbra ombra, spettrali infiorescenze, ombre» (*Camminando per i Campi Flegrei*, sez. V); «vastus umbras, umbris umbras, spargentes umbras, spectris» (*In specu*, sez. V); «ombre perfide, ombre con ombre, unghiate ombre, spettri» (*Al buio*, sez. V); «phantasmata» (*Mirificus globus*, sez. VI); «phantasmata, aliaque phantasmata» (*Linea fingit ventosa*, sez. VI); «ombre se mòveno, ombre assaje» (*Na spanna 'i viénto sbaréa*, sez. VI); «fantasmi randagi, altri fantasmi» (*Finge una linea di vento*, sez. VI).

È la reiterazione a distanza, del resto, a suggerire di prestare attenzione alla *disposizione* dei componimenti, che lungi dall'essere affidata al caso e all'estro ne mette in risalto aspetti contenutistici e legami intertestuali. Il dato disposizionale degli enunciati, infatti,

determina la loro reciproca relazione, poiché, stabilendo ciò che viene prima e ciò che viene dopo, fa sì che un elemento possa essere oggetto di anafora e dunque divenire referente per un altro elemento; il rapporto di referenza [...] non è quindi definibile in base alle regole della necessità semplice ma della necessità variabile [...] (SCAFFAI 2005: 19).

Il primo e, per certi versi, più lampante esempio di testo che assume un ruolo ben definito grazie alla disposizione assegnata è la coppia *Rudera* / *Ruderi*,

collocata in posizione incipitaria, *prima* e *all'esterno* dei 'capitoli' di cui si compone *Cumae*. Una sorta di poesia proemiale, dunque, volta ad anticipare quello che costituisce il corpo organizzato del volume fornendone una chiave di lettura. *Rudera e Ruder* svolgono una funzione programmatica dal punto di vista dello stile e del progetto linguistico. Se non tutte le poesie del volume si propongono col doppio testo in latino e in italiano, è significativo che lo faccia quella d'apertura. *Cumae* non è, del resto, soltanto la prima raccolta trilingue di Sovente, ma anche il primo lavoro di poesia lirica almeno bilingue, visto che *Per specula aenigmatis* pertiene a un genere diverso. Diventa quindi obbligatorio spiegare la differenza tra le due lingue attraverso due testi simili per contenuto, ma tutt'altro che coincidenti per lessico e figure. Non mancano esempi illustri di testi proemiali isolati dalle sezioni dei libri di poesia, eventualmente inseriti in sezioni monotestuali nominate coi titoli dei componimenti in questione. Il caso più eclatante, e probabilmente quello che dovette costituire il riferimento primario per la scelta di Sovente, è costituito dalle prime due raccolte di Montale, che si aprono rispettivamente con *In limine* (*Ossi di seppia*) e, in una sezione d'apertura appositamente creata, *Il balcone* (*Le occasioni*). Ma la poesia italiana del Novecento è ricca di aperture a effetto: è il caso di un volume presente nella biblioteca soventiana, *La forza degli occhi* di Alfonso Gatto, che esordisce appunto con il componimento proemiale isolato dal titolo *Nel coro dell'età che ti circonda*.

Oltrepassate le colonne d'Ercole dei *Rudera / Ruder*, e venendo ai componimenti organizzati in sezioni, sono riscontrabili numerosi rimandi interni che coinvolgono sia i testi liminari delle sezioni, legati tra di loro soprattutto dalle riprese figurali, sia quelli consecutivi che impiantano 'micro-sequenze' interne grazie al ripetersi di uno o più motivi.

Innanzitutto, si prenda il primo testo della prima sezione, *Di sbieco*, che si ricollega direttamente a *Per specula aenigmatis*:

[...] Il prisma
slitta l'enigma. La grazia
soccombe. Tutto si tiene (*Di sbieco*, vv. 4-6).

I due termini centrali «prisma» ed «enigma» compaiono già in un capitolo finale del poemetto *aenigmatico*:

[...] l'acqua che
balenava da un enigma all'altro e filmavo
in un prisma abbacinante il ritmo incessante
della lingua (*PSÆ*, 48, vv. 18-21).

Come si vedrà nella *Nota al testo* (cfr. *La formazione di Cumae*, par. 2.2) , il testo in questione apparteneva alla raccolta 'mancata' intitolata *Scale*, elaborata a ridosso di *Per specula aenigmatis*. Il prosiegua di quella narrazione, in una forma decisamente più lirica, viene segnalato da questo ritorno di due elementi essenziali che compongono, del resto, il titolo stesso del volume del 1990. La prima sezione si chiude con *Lingua / La lingua*:

[...] Vuota balugina
nel freddo la lingua da acque
e specchi inseguita, adesso
la linguaforca decide-recide
iscritta nel vuoto infinito (*La lingua*, vv. 8-12; corsivi nostri).

I primi testi della sezione successiva sono *I pianeti roventi del buio* e *Quella luna*. L'immaginario astronomico ha un'anticipazione nel «vuoto infinito» di *La lingua*, e prosegue nella coppia *Luna in circula adfixa / Luna in un cerchio fissa*; sono tuttavia alcune riprese lessicali a stabilire un forte legame tra i componimenti:

Corrono e si fermano ragazzi: uno
a tentoni si muove tra le sue
nervose cellule, volatile senza
aria. Maree e muri sibilanti. *Nel
freddo*. Nell'incertezza (*I pianeti roventi del buio*, vv. 7-11; corsivi nostri).

E ancora:

Nel folto dissipandosi *nel vuoto*
le grame verità a stento
[...]
Nel vuoto assiepagandosi nel folto
congetture e oroscopi viaradio [...] (*Quella luna*, vv. 1-2, 8-9; corsivi nostri).

Cade qui, come si è detto, il grande tema amoroso, scandito a sua volta nei

due tempi del ricordo – *Suoni leggendari, Ti amai, Flegree frane* – e della coscienza della fine della donna amata dal poeta. Qualche connessione slegata dalle riprese sistematiche è visibile tra le sezioni II e III e tra la terza e la quarta. *In colluvie / Nel caos*, l'ultima coppia della seconda sezione, attesta agli ultimi versi delle figure animalesche che preludono alla sezione-bestiaro di Sovente, il «furor / [...] equorum» e «i cavalli del caos»; allo stesso modo, *Septies* e *Sette volte* si chiudono con dei tritici che anticipano i sommovimenti tellurici del paesaggio flegreo-napoletano, vero protagonista della IV sezione:

septies tellus
sub noctem tremuit dum
atrox sufflat veritas.

(*Septies*, vv. 10-12)

sette volte la terra
prima della notte tremò
soffiando la crudele verità.

(*Sette volte*, vv. 10-12)

Il terzo movimento del libro è probabilmente quello in cui appare con più chiarezza lo spettro di una struttura ponderata. Dal componimento iniziale dedicato a creature piuttosto insolite per l'immaginario di Sovente come le lepri, si spiegano sequenze dedicate ai gatti, agli insetti, ai pesci, fino a quella, importantissima, sugli uccelli, che si dilunga per almeno sette poesie. Altrettanto segmentata è la sezione successiva, che presenta in prima battuta uomini e donne dello spazio flegreo, come *Le antiche donne cumane* o la madre del poeta (*Donna flegrea madre*), per poi soffermarsi sulla città di Cuma e, calandosi ancor più addentro la storia del territorio, sulla figura della Sibilla Cumana, evocata dalle foglie recanti i suoi responsi (le due *In foliis, per folia*) e poi approcciata a dispetto della sua decadenza (*Di là, Parlerai...*).

Più flebili potrebbero apparire i legami tra IV e V sezione, ma ciò si spiega col fatto che quest'ultima trova la sua unità nel dato metrico-formale piuttosto che in quello figurativo. Ciò detto, la voce che compare in *Fosforo e zolfo* («“qui si fa giorno qui trascolora / l'acqua qui all'altezza del / sonno divergono le sfere...”», vv. 9-11) e l'«oltraggiosa vacuità / di tufo con termiti e artrosi» di *Un'altra verità* (vv. 13-14) si affacciano direttamente sul panorama acre e animato da una natura parlante di *Saliscendi*:

Morbido saliscendi di foglie
per strettoie
di tufo, per cunicoli, sovrasta

il fiato
una lanosa solitudine, l'adusta
pellicola dell'ora
adombra gli olmi, scivola
nell'onda, è bianco il seccume
nella pietra ferma [...] (*Saliscendi*, vv. 1-9; corsivo nostro)

Certamente l'oscurità evocata dai titoli *In specu* / *Al buio* e semantizzata nei rispettivi versi di chiusura rimane l'orizzonte entro cui si iscrivono i primi tre componimenti dell'ultima sezione. Così conclude la coppia *In specu* / *Al buio*:

[...] Abintus
dolet in specu spectator
olentque spectris specula.

(*In specu*, vv. 119-121)

[...] Al buio
divora pene lo spettatore, tra spettri
ondeggia lo specchio, inondandolo.

(*Al buio*, vv. 119-121)

Nessun dubbio sul fatto che lo «spectator in specu» che «divora pene» come un forsennato è molto vicina a quella in preda alle «tenebre» del trittico iniziale della sesta sezione: «Me tenebrae tenent tenaciter» (*Neque nobis prodest*, v. 1); «Tenaci m'inghiottono tenebre» (*Né ci giova*, v. 1); «Me fòtte 'a notte, me gnótte» (*Nun ce abbasta*, v. 1).

Arriviamo finalmente agli ultimi componimenti di *Cumae*, e in particolare *A Linea fingit ventosa* e *Finge una linea di vento*. Sono due testi estremamente interessanti (non è da meno, ma per motivi diversi da quelli che qui ci interessano, *Na spanna 'i viénto sbaréa*), perché 'chiudono il cerchio' del libro in maniera quasi geometrica e, allo stesso tempo, ufficializzano un'intenzione di proseguirne il dettato in una raccolta futura. Si noti dunque che *Linea fingit ventosa* richiama il componimento proemiale *Rudera* in più di un passaggio, oltre che nella scelta di inserire delle parentetiche nel corpo dei testi:

Linea fingit ventosa
in luce phantasmata
cotidie et ubique currentia
parvula linea extensa.

(*Linea fingit ventosa*, vv. 1-4)

(linea improvviso exacta
est tabula tangens compacta
phantasmata futura...)

(*Rudera*, vv. 12-14)

voces vocesque gignentis
trans cunicula antiqua

(*Linea fingit ventosa*, vv. 14-15)

at motus vocat per cava
lucis fragmenta at aethera

(*Rudera*, vv. 8-9)

Uno sguardo complessivo sul libro evidenzia insomma una struttura addirittura circolare, solida e assai ponderata. Eppure, come direbbe Pirandello, *Cumae* «non conclude». Con *Finge una linea di vento*, il progetto autoriale si spinge già oltre, preventiva subito un nuovo capitolo sulla falsariga di quello appena confezionato:

ancora il vino circonda
corpi *ancora* in amore
mentre un cerchio eccita
febbrile *altri fantasmi* (*Finge una linea di vento*, vv. 19-22; corsivi nostri).

Sovente insiste molto nella reiterazione delle sue ossessioni: «ancora il vino», «ancora» l'amore, ancora «altri fantasmi». Non stupisce allora che la prima poesia di *Carbones* evochi un'idea di ripresa e di continuità, visto che il libro continua a tutti gli effetti il discorso aperto con *Per specula aenigmatis*:

Continue, anzi contigue la sabbia
e la marea come lingua
e saliva, in un impervio perfido
divaricarsi – coniugandosi – lo
specchio e l'ombra quando
si avvita intorno a un'assenza
il respinto fantasma pur tanto
un tempo amato, il doppio
di sé, l'immagine abbagliante
di quello che non c'è... Decidue, anzi
residue la giovinezza e l'alba, così
sobbalza come in treno un
paesaggio ocrazzurro – o azzurroca? –, si
assottiglia inesorabilmente il filo
del fare, del sognare, intanto... (*Ca*, «*Continue, anzi contigue la sabbia...*»: 11)

Sembrerebbe persino superfluo notare come questo componimento più tardo

esponga tutti gli elementi tipici dell'immaginario soventiano: l'ambiente marittimo («la sabbia / e la marea»), gli archetipi enigmatici («lo / specchio e l'ombra»), il «fantasma», sia pure «respinto» in questa nuova fase... Il fatto è che, nel caso di Sovente, l'unità di lessico e temi è tale da costituire legami evidenti tra le sue opere maggiori, sì che sembrerebbe non azzardato ipotizzare l'esistenza di un unico *liber* soventiano comprendente i testi pubblicati tra il 1990 e il 2008.

Convieni, a questo punto, notare come il tardo Novecento presenti, tra le molteplici e forse innumerevoli forme del libro di poesia, una tendenza a valorizzare le relazioni tra le singole raccolte, rendendole tappe di un unico percorso narrativo e/o espressivo. Non si tratta di aggregare nuovi capitoli all'*opus magnum* o al 'canzoniere', come nella forma sabiana del libro di poesia, né di pensare alle raccolte di un autore come fasi indipendenti di un'esperienza poetica in seguito sintetizzabili nel volume della vita, come nel caso di *Vita di un uomo* di Ungaretti o, più ancora, dei *Versi della vita* di Giovanni Giudici. La tendenza al «ciclo» preserva piuttosto l'autonomia del singolo libro, assolutamente leggibile e decodificabile nella sua singolarità, ma in un percorso diacronico largo tenuto conto del quale lo stesso libro può assumere nuovi significati o centralizzare aspetti e figure altrimenti marginali. Il risultato macrotestuale è un *trans-libro* frammentario e coerente, non risolutivo di un'intera carriera ma in grado di manifestare con forza un corso poetico o una linea di ricerca³⁴.

Bisogna riconoscere che qualcosa di simile era già ravvisabile nei classici dei decenni precedenti. Quando Montale parla dei suoi primi tre libri come di un unico «romanzo», sta evidentemente avallando un'ipotesi di lettura unitaria che mette al centro le costanti formali e tematiche grazie alle quali quanto va da *Ossi di seppia* a *La bufera e altro* – ma saremmo tentati di ampliare l'orizzonte fino a comprendere anche gli “Xenia” di *Satura* – va inteso per lo meno come

³⁴ La definizione di 'trans-libro' è ripresa da GIOVANNETTI 2005: 71. Non occorre che questi cicli presentino una progressione chiara, tale per cui siano ben delineabili uno sviluppo e una conclusione. Discutendo l'opera di Fabio Pusterla, per esempio, AFRIBO 2007 (che pure non arriva a parlare di «trans-libri») ha riconosciuto che i libri del poeta di Mendrisio «non si organizzano in veri e propri macrotesti, appunto non sono un romanzo, non sono un . Le molte somiglianze tra un testo e l'altro non delineano una progressione narrativa, sono, direbbe Marco Santagata, connessioni di “equivalenza” e non di “trasformazione” [...]» (23).

un percorso compatto i cui singoli momenti godono pur sempre di una loro completa autonomia; allo stesso modo, *Il Galateo in bosco* (1978), *Fosfeni* (1983) e *Idioma* (1986) di Andrea Zanzotto nascono «da un unico nucleo, poi, articolatosi, in tempi molto intersecati, di anticipazioni o ritorni, nella forma quasi di un campo ruotante, in cui tornavano linguaggi e paesaggi, elidendosi o potenziandosi a vicenda» (ZANZOTTO 1999: 1725-1726). Anche quando l'autore sembra negare un carattere di serie alla «pseudo-trilogia», non può fare a meno di evidenziarne la contiguità e la vicinanza:

Ho altri due libri già in buona parte scritti ma che non stanno tra loro in un rapporto di continuità o ciclo, bensì vivono dell'accertamento di una discontinuità. Esiste come uno spostamento metonimico da un libro all'altro. Tali spostamenti, o meglio sbilanciamenti, esistevano già all'inizio, quando *queste formazioni si articolavano quasi come tre rami non contigui di uno stesso albero*. Rami da tagliare per poterli riconnettere; né si è ben certi della stessa esistenza dell'albero.³⁵

Dati questi prodromi, diventano più chiare alcune operazioni compiute dai poeti attivi negli anni di Sovente. Un *exemplum* particolarmente utile al nostro discorso è il «ciclo di Glenn» di Maurizio Cucchi. In un arco di tempo che copre 23 anni e quattro volumi di poesia – *Il disperso* del 1976, *Glenn* del 1982, *Donna del gioco* del 1987 e *L'ultimo viaggio di Glenn* del 1999 – Cucchi narra la vita del padre, raccontando allo stesso tempo una delle sue ossessioni personali³⁶. I cicli possono essere anche molteplici, come nel caso di Maria Pia Quintavalla, la cui opera può essere divisa in due grandi trilogie: la prima, composta da *Cantare semplice* (1984), *Lettere giovani* (1990) e *Le Moradas* (1996), è una foto della giovinezza dell'autrice, nella quale le questioni poste

³⁵ La dichiarazione è tratta da un'intervista curata da Giuliana Nuvoli per il "Castoro" dedicato al poeta di Pieve di Soligo (GIULIANA NUOLI, *Andrea Zanzotto*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 14); ora leggibile in ZANZOTTO 1999: 1234 (corsivi nostri). La «pseudo-trilogia» della maturità venne composta in buona parte nel medesimo arco di tempo: è certo, come ha dimostrato VENTURI 2013, che entro il 1977 Zanzotto aveva già approntato le prime stesure di «almeno ventitré testi dell'imminente *Galateo*, oltre all'intero *Ipersonetto*; tredici testi del futuro *Fosfeni*; le serie dialettali *Mistierò* e *Andar a cucire* che confluiranno in *Idioma*» (198). VENTURI 2016 offre ora una ricostruzione filologica della trilogia, che conforta l'interpretazione unitaria della serie *Il Galateo in bosco-Fosfeni-Idioma* con lo studio delle carte d'autore.

³⁶ Il caso del «ciclo di Glenn» è discusso in GIOVANNETTI 2005: 71.

dal movimento femminile – su tutte la corporeità e la differenza – si intersecano con le tragedie della Storia, alla quale sono sopravvissute poche delle voci poetiche degli anni Settanta-Ottanta; la seconda, che comprende *Album feriale* (2005), *China* (2010) e *I compianti* (2013), attua invece un processo di singolarizzazione grazie al quale Quintavalla può confrontarsi con il suo passato e in special modo con le figure della madre (il poema *China*) e del padre (*I compianti*).

Anche Sovente confeziona un suo ‘ciclo’ basato su alcune essenziali isotopie. La prima, e forse la più evidente, è quella geografica: da *Per specula aenigmatis* a *Bradisismo*, Sovente non si sposta dal territorio flegreo, che anzi diventa sempre più il *focus* della sua poesia come dimostrano anche elementi paratestuali quali i titoli. Se gli *Specula* non dichiarano la loro localizzazione, *Cumae* attinge addirittura alla toponomastica; se i *Carbones* sono quanto resta dell’attività vulcanica, è il *Bradisismo* a caratterizzare la geofisica dei Campi Flegrei. Corrispondenze significative sono poi quelle figurali: dagli animali (in ispecie insetti, gatti e uccelli, con pochissimi casi di cani) che attraversano lo spazio campano e l’immaginazione dell’autore, ai fantasmi che si manifestano continuamente nella scrittura di Sovente, fino alla scrittura stessa come atto espressivo di un soggetto che deve continuamente dotarsi di nuove possibilità linguistiche. Proprio la sperimentazione linguistica costituisce il discrimine tra le parti di questa «tetralogia» in cui Sovente affronta sempre gli stessi temi. *Per specula aenigmatis* introduce il latino, la cui impaginazione sul modello del ‘testo a fronte’ denuncia ancora uno stretto rapporto – ideologico più che effettivamente linguistico – con l’italiano, mentre *Cumae*, che conserva questa modalità grafica³⁷, vede l’ingresso del dialetto cappellese. *Carbones* è il primo testo trilingue in cui «le poesie in lingue diverse non occupano sezioni separate, né sono accostate come testo e traduzione a fronte, ma si distribuiscono a distanza l’una dall’altra, acquistando una loro compiuta autonomia, quasi che l’autore abbia voluto presentare i testi non come derivazioni in un certo senso ‘secondarie’ rispetto all’originale, ma come altrettanti originali [...]» (DE BLASI 2013: 96); e così sarà ancora in *Bradisismo*, con la differenza che la penultima raccolta di Sovente comprende – o, per lo meno, comincia a presentare – la lingua francese, postrema acquisizione linguistica dell’autore.

³⁷ Sulla questione si veda tuttavia il paragrafo 2.9 della *Nota al testo*.

3. Le lingue e lo stile

3.1. Preliminari alla lingua di Sovente

3.1.1. Che il trilinguismo sia alla base dell'interesse finora riscontrato dalla poesia di Sovente, è osservazione addirittura scontata, e non è forse un caso che la maggior parte degli studi e interventi scientifici a essa dedicati siano di impianto essenzialmente linguistico³⁸. La preminenza riservata a questo dato rischia di portare a una svalutazione dell'originalità dei contenuti, ma è d'altra parte difficile negare il fascino esercitato da una poesia scritta a un tempo in italiano, dialetto e latino, il tutto sul finire di un secolo, il Novecento, che ha impiegato le sue migliori energie nel ragionamento sul rapporto fra le plurime lingue che agiscono nelle esperienze dei singoli e dei popoli, e che finiscono con l'intersecarsi o il sovrapporsi, dando forma a una lingua altra.

Nel delineare il triplice profilo linguistico di *Cumae*, che è come dire lo stato della ricerca di Sovente a metà del suo percorso letterario, è opportuno ricapitolare le tappe che lo precedono. Dopo una stagione d'esordio ancorata alla sola lingua italiana, è *Per specula aenigmatis* che inaugura per la prima volta il sistema binario latino-italiano, mentre gli anni successivi vedono la pubblicazione di poesie in vernacolo cappellesse su riviste e antologie. *Cumae* non è il punto d'arrivo dello scavo linguistico di Sovente (si è già ricordato l'ingresso del francese nelle ultime raccolte) ma ne rappresenta sicuramente una prima, determinante stabilizzazione, con l'ufficializzazione dell'uso del latino come lingua della poesia e l'introduzione in un libro compiuto del dialetto.

3.1.2. La discussione sulle lingue adoperate in *Cumae* impone alcuni chiarimenti sulla poetica complessiva di Sovente. Sarebbe infatti errato ricondurre la sua esperienza a un'ennesima incarnazione di quella linea espressionista tracciata da Contini decenni fa e che trovava nella commistione delle lingue la reazione a una «crisi linguistica [e] nello stesso momento

³⁸ Studi linguistici generali su Sovente sono DE BLASI 2003, TESTA 2005, DE BLASI 2009, DE BLASI 2013; dedicate alla lingua di Sovente sono poi le tesi di laurea di ILLIANO 2015 e COSTIGLIOLA 2016. Un ampio capitolo sull'italiano del tardo Sovente è in ILLIANO 2017; osservazioni puntuali su un aspetto linguistico di *Cumae* in LIBERTI 2016 (più avanti riprese e rielaborate). Va ricordato inoltre GRASSO 2012, che arrischia prime comparazioni tra le lingue.

gnoseologico-morale»³⁹. Diverso è il programma di Sovente. Egli non è un plurilinguista, non almeno nel senso che ha assunto il termine nella storia letteraria italiana. Non solo sembra piuttosto disinteressato alle escursioni stilistiche e di registri linguistici, ma evita la combinazione all'interno dello stesso testo di lingue differenti. Le lingue sono dotate di una completa autonomia e di una dignità comunicativa assoluta: non si registra l'opinione bassa ricorrendo al dialetto, né il contenuto esoterico prescrive il ricorso al latino. Quando si verificano effettive commistioni linguistiche, c'è sempre un motivo forte che trascende il gioco letterario o la connotazione socio-culturale del messaggio. In *Donna flegrea madre*, per esempio, il testo italiano è inframmezzato da versi in latino:

Donna flegrea madre
 di radici antiche, terra aperta
 a voci d'acqua, a luci
 sul punto sempre di nascondersi
 in fenditure, in antri, *mea*
sunt mea suspiria tui et vulnera,
 [...] curve le vertebre
 dove le stagioni a una a una
 si erano raccolte, *ruit perpetuo*
fluit dolor tui per mea silentia [...] (*Donna flegrea madre*, vv. 1-6, 20-23)

Il latino 'emerge' (nel senso letterale del termine) dalle fenditure e dagli antri, per omaggiare le origini *antiche* della madre del poeta. Ma è, appunto, un episodio circoscritto, come circoscritti sono anche gli altri momenti della quarta sezione di *Cumae* in cui il testo italiano ospita espressioni o singoli termini in lingua latina. È il caso di *Immobilismo e bradisismo*, che vede la presenza di «*dominae*» (v. 6) – a indicare, appunto, le grandi signore dell'età imperiale, per le quali non sono sufficienti i titoli conati dai posteri –, di un'*ombra* del passato che «prende a raccontare» esordendo con un «“Olim...”» (*ibidem*, v. 26) e, infine, di un paio di espressioni fortemente connotate quali il nome già usato dai

³⁹ CONTINI 1977; nello stesso luogo, d'altronde, avvertiva che in generale «la poesia dialettale non contribuisce all'espressionismo [...], cioè a un'espressività di crisi, se non in forma polemica» (*ibidem*). Sarebbe opportuno ricordare le precauzioni del critico all'eccessivo allargamento della categoria di 'espressionismo', a scanso di attribuzioni indebite di un'idea di letteratura italiana come unico enorme flusso di autori espressionisti.

Romani per indicare il territorio e un avverbio entrato nell'uso comune:

Diletti miei *phlegraei campi*
infetti dove *sine die* l'immobilismo
si allea con il bradisismo (*ibidem*, vv. 29-31)!

Solo più tardi, le lingue condivideranno il medesimo spazio testuale, come accade in uno splendido testo di *Bradisismo*; ma anche questo caso rimarrà un *unicum* (assieme forse a pochissime eccezioni leggibili in *Superstiti*) nella produzione del Vate flegreo:

C'è un gran sciamare di foglie e farfalle
a quattro passi da qui, hora fluit quasi flatus,
il solo sporgersi dalla finestra corrisponde
a gettare l'occhio oltre le apparenze, longissime,
oltre tutta quell'acqua, addò
accumpareno còre 'i luce e se sfrantummano ombre
che la dicono lunga, multum et plurima dicunt
de absentia, de cupidine et de figuris sepultis,
le visage de l'amour apparaît entre les nuages [...] (*B*, vv. 1-9: 211)

Se non di plurilinguismo si può parlare, altrettanto inesatto sembrerebbe siglare il tutto come un semplice caso di triglossia⁴⁰, poiché i livelli linguistici non sono separati e le lingue trattano gli stessi argomenti presentandone, di testo in testo, aspetti e figure differenti. Sarà allora opportuno ricorrere al concetto di co-linguismo. Le lingue adoperate da Sovente sono, per lui, tutte lingue d'uso quotidiano: persino il latino gode di vita propria, affondando le sue radici nei ricordi del periodo trascorso in seminario, in anni in cui la preghiera e le funzioni erano ancora rigorosamente *in lingua antiquorum*⁴¹. Per quanto il

⁴⁰ Limitatamente ai dialetti, sembra opportuno ricordare, con BREVINI 1999, che nelle aree periferiche del Paese e in alcune regioni come il Veneto e la Sicilia non si verifica 'microdiglossia', il dialetto non è cioè marcato come basso (3224).

⁴¹ Si ricordi che l'abolizione della messa in latino data al 7 marzo 1965, con l'istruzione *Inter Oecumenici*, che oltre a introdurre l'uso della lingua volgare predispone ulteriori cambiamenti nella struttura del cerimoniale religioso. Tuttavia, bisognerà attendere il 1969 per la completa italianizzazione del messale. La svolta si inserisce nel generale moto di rinnovamento che investe la Chiesa cattolica a partire dalla fine della Seconda guerra mondiale, e che trova la sua attuazione nel Concilio Vaticano II, che si pone come obiettivo di approfondire la dottrina della fede ma allo stesso tempo di presentarla in modo che

suo vocabolario non risenta granché degli influssi della liturgia (ma abbiamo visto che non mancano prelievi di quel tipo), la fonte a cui attinge ritmi e schemi rimici è il latino ecclesiastico delle messe frequentate dal popolo, veicolo fondamentale per la sopravvivenza dello stesso e per la sua diffusione, sia pure soggetta a incomprensioni o fraintendimenti, presso i ceti popolari e gli incolti⁴². Lo stesso vale per il cappellesse, dialetto tutt'altro che rimosso o perduto (per quanto un testo di *Carbones* racconti di una «lêngua sperduta»)⁴³ ma anzi vivissimo come del resto molti altri dell'area flegrea – si pensi al montese o al bacolese⁴⁴.

Sovente prende esplicitamente le distanze da «chi chiama 'lingue morte' il latino e il dialetto»:

Nulla di più falso e anticulturale, soprattutto in poesia, dove ciò che conta è l'energia inventiva, la densità delle immagini, la capacità dei suoni di arrivare alle zone più profonde della psiche, e non il puro e semplice pregiudizio di comunicare e di capirsi (SOVENTE 1992b).

In un solo caso Sovente sembra disposto ad accettare tale dicitura; ma è appunto per sottolineare come «l'intreccio o interazione tra latino, dialetto, italiano» esaudisco il «desiderio più profondo» di «infrangere le barriere tra lingue morte e lingue vive, tra lingue alte e lingue basse, tra lingue del privato e lingue del pubblico» (SOVENTE 2002: 102). Vedremo in dettaglio questo scarto

risponda alle esigenze del presente. Tra i numerosi argomenti affrontati durante il Concilio figura proprio la riforma liturgica, volta a «superare il senso di estraneamento sempre più avvertito dai fedeli di fronte ai riti in latino, con il rischio [...] di un sempre più rapido allontanamento dalla frequenza [della liturgia]» (TURBANTI 2003: 524-525). Sull'argomento si veda anche TRANIELLO 1993: 835-842.

⁴² Si spiega, in questo modo, l'assenza – spesso lamentata dai lettori occasionali – del greco antico, che pure rientrerebbe tra le 'voci' del territorio napoletano. Il greco, però, non si eleva dalla sua condizione di lingua di studio, non rientra nelle esperienze dirette del poeta; per di più, il greco ginnasiale è una lingua arcaica della cui evoluzione Sovente non aveva sufficienti conoscenze, al punto che il neo-greco risulta spesso incomprensibile anche ai migliori grecisti. Per quanto idioma fondante della realtà storica flegrea, la sua eventuale immissione nel dettato poetico sarebbe risultata davvero una forzatura. Sul latino ecclesiastico, il suo rapporto con i ceti subalterni e l'influenza che ha esercitato sull'espressività popolare, è ancora insuperato il lavoro di BECCARIA 2002.

⁴³ È espressione tratta da *Ca, Còse sta lêngua sperduta...*

⁴⁴ Per i quali sono particolarmente utili MILANO 1999, SORNICOLA 1999, DE BLASI 2009, SORNICOLA 2013.

dalle lingue ‘morte’ dei versi di altri novecenteschi; basti per ora ribadire, con De Blasi, la netta distanza tra Sovente, per il quale «sono lingue palpitanti sia l’italiano, sia il dialetto di Cappella, [...] sia il latino, percepito come vivente nei paesaggi archeologici e vulcanici dei Campi Flegrei», e un altro trilinguista contemporaneo, il vicentino Fernando Bandini, forse obiettivo polemico del Nostro, che «vede ugualmente distanti, come lingue morte, sia il dialetto, sia il latino classicheggiante e metastorico dei suoi poemetti» (DE BLASI 2010).

3.1.3. Se latino e dialetto sono lingue assolutamente contemporanee e legittimate nell’utilizzo dalla stessa biografia di Sovente, non di meno condensano nelle loro sonorità quel quanto di ancestrale, davvero di eccedente dalla stasi del quotidiano che traduce in suono e parola la presenza delle alterità che animano la sua poesia:

Ecco perché il latino non è frutto di un’operazione umanistica di ricongiungimento con un modello, non è cioè l’espressione di un *poëta doctus*; ed ecco perché il dialetto presenta i caratteri non dei grandi capolavori che hanno punteggiato la letteratura napoletana tra Seicento e Novecento, ma è invece un dialetto geograficamente e anzi geologicamente “situato”, radicato nel territorio flegreo.⁴⁵

Ciò nonostante, non siamo di fronte a un poeta ingenuo, che accoglie *sic et simpliciter* le lingue del passato privato e collettivo. Sovente lavora alacremente sulle sue lingue, compiendo una rastremazione lessicale e adeguando le grammatiche ai dettami della poesia contemporanea, che è (o dovrebbe essere) discorso ‘altro’ dall’esistente. L’ossessione autoriale per la questione della lingua si spiega con una precoce avversione per la «separazione generalizzata» generata tra le altre cose dall’imbarbarimento linguistico proprio della società spettacolare:

La poesia traffica più con gli *spectra*, con i fantasmi, con gli *specula*, gli specchi i riflessi, piuttosto che con lo *spectaculum*. Non vale l’argomentazione che in

⁴⁵ ALFANO 2010: 13. Sembra pienamente consonante con il lavoro di Sovente la ‘ricerca di alterità’ che TESIO 2008 indica tra i segni evidenti dell’uso del dialetto in poesia, preferibile all’ipotesi di una ricerca di identità in quanto «non consiste tanto in un radicamento ambientale antropologicamente determinato ma piuttosto nella dichiarazione di un ascolto che sta a testimoniare una crisi profonda» (52).

questo modo più persone si avvicineranno al culto delle Muse. Si avvicineranno, è vero, ma a cosa? C'è ancora qualcuno che crede che si possa scoprire Beethoven per averne ascoltato un frammento come ritornello di una marca di brandy? (FRANCO 2003)

È proprio della società dei consumi, d'altra parte, quell'«appiattimento culturale che è innanzi tutto perdita della propria lingua nativa e dunque della memoria»⁴⁶. Discorso sulla lingua e argomento della poesia si intersecano: le possibilità espressive del suono predominano su quelle della vista, come si può facilmente intendere riflettendo sulla stessa prassi di affrontare uno stesso tema attraverso metri, ritmi e sonorità diverse; né avrebbe senso separare l'esperimento trilinguistico dalle altre componenti della poesia, la memoria e la crisi della Storia essendo difatti due dei temi principali di *Cumae*, certamente tra quelli su cui si insiste con più decisione.

3.1.4. Nei prossimi paragrafi, si propongono dei profili linguistici volti a illustrare non solo fonti e modelli delle lingue di *Cumae*, ma anche quei procedimenti comuni, sebbene in grado e misura difforme, che denotano una deviazione dalla norma e che si configurano dunque come peculiarità della 'lingua poetica' del Nostro. Molta poesia secondo-novecentesca ha adottato strategie lessicali e sintattiche per salvaguardare una certa specificità formale dall'immissione comunque inevitabile del parlato nel suo corpo linguistico⁴⁷, e

⁴⁶ ANCESCHI 1996: 202, che contestualizza il recupero straordinario della dialettalità in letteratura nonostante la preponderanza delle forze, istituzionali e di mercato assieme, che lavorano all'appiattimento linguistico. Lo studioso osserva che «tuttavia, pure in un contesto del genere che ha visto per l'ennesima volta uno dei luoghi privilegiati della cultura come la scuola essere sacrificato alle esigenze di una struttura di potere costituzionalmente truffaldina abilissima nello sfruttamento dei grandi mezzi di comunicazione, per loro natura fra l'altro inevitabilmente totalizzanti, si è ugualmente attivato un processo di recupero di tante realtà dialettali e delle loro lingue credute già morte sulle ribalte ormai spente dell'avanspettacolo» (*ibidem*).

⁴⁷ Come scrive SERIANNI 2005, sin dal XVI secolo la lingua poetica appare «un organismo fortemente strutturato, dotato non solo di un suo lessico ma soprattutto di una sua ben riconoscibile grammatica» (20). La crisi dell'Ottocento, che BOZZOLA 2016 definisce con eleganza 'l'autunno della tradizione', supera molte delle convenzioni pregresse, che il primo Novecento provvede – con prepotenza in qualche caso, con cautela in molti altri – ad archiviare del tutto; sul tema si veda anche BOZZOLA 2013. Detto questo, anche nel XX secolo, e ancora nella poesia degli anni più recenti, persistono costanti, abitudini e specificità linguistiche che legittimano un discorso sulla lingua poetica contemporanea.

Sovente non si sottrae a questa pratica, tutto sommato condivisibile se si tiene conto delle ambizioni culturali dell'autore; più interessante, invece, è osservare che fenomeni già individuati dalla critica come caratteristici dell'italiano di Sovente sono riscontrabili, in misura diversa, anche nelle altre lingue.

3.2. *L'italiano*

3.2.1. Lingua principale della poesia soventiana, come conferma anche la sua preponderanza in *Cumae* stesso, l'italiano funge anche, inevitabilmente, da *trait d'union* con la tradizione del Novecento. Due aspetti complementari che si realizzano nell'adozione di un italiano che è «lingua della comunicazione colloquiale, dove la colloquialità non conduce a una sua possibile consunzione, ma ad una raffinata e pacata essenzialità» (DE BLASI 2013: 99). La dimensione del colloquio rimanda a una comunità di individui che si confrontano, ponendo dunque l'italiano semplice in una posizione divergente da quello isterilito e contaminato della comunicazione di massa. Va detto che è con *Cumae* che questo italiano comincia a farsi di grande intelligibilità lessicale e grammaticalmente piano, abbandonando le pose neo-barocche degli *Specula* e certi vezzi ribellistici delle prime raccolte – un esempio per tutti, l'uso della lettera minuscola a inizio assoluto di testo o frase, che se poteva sembrare eversivo negli anni Settanta è ormai consuetudine della poesia anche solo vagamente sperimentale⁴⁸. Si ricordi infatti che i primi due libri, *L'uomo al naturale* e *Contropar(ab)ola*, sono sì interamente in italiano, ma in un italiano che aderisce a quella «vulgata poetica media d'“avanguardia”»⁴⁹ che adotta, senza spingerne oltre gli esiti, le soluzioni formali e destrutturanti della sperimentazione avanguardistica.

Sull'argomento si vedano in particolare TESTA 1999: 135-157, AFRIBO 2007 e ZUBLENA 2013.

⁴⁸ Cfr. AFRIBO 2007, che rincara la dose attribuendo quest'uso a «ogni agenzia di grafica pubblicitaria, anche la più provinciale» (21). Vero è che l'uso della minuscola a inizio assoluto tornerà in alcuni libri successivi, soprattutto in *Bradismo*; ma sarà compito dell'editore critico verificare se quei testi non risalgano ad anni precoci del percorso soventiano.

⁴⁹ La definizione è di KRUMM 1997: «Si ha in sostanza e per assurdo una nuova fissazione a quanto era avvenuto intorno agli anni trenta, ma legata ora a un fenomeno di massa. Confluiscono in questo “poetichese” tendenze diversissime: dalla *beat generation* al “selvaggio”, dal vissuto sentimental-narcisistico al “raffinato” iperformalismo» (p. 988).

Nel suo studio su *Controluce*, il generoso *corpus* di testi (ben 342!) pubblicati tra il 2004 e il 2011 sul «Mattino», e dunque posteriore a *Cumae* di almeno sei anni, Marianna Illiano ha individuato alcuni fenomeni caratteristici dell'italiano di Sovente:

Un fenomeno prolifico dal punto di vista lessicale è sicuramente la suffissazione: numerosi infatti i casi di frequentativo in *-io* [...] il ricorso all'uso di verbi parasintetici soprattutto in funzione espressiva o espressionistica: abbiamo dunque molte formazioni con *in-* [...] e in *s-* [...]; i pronomi soggetto sono espressi con *lui* e *lei* e non si registrano le forme *egli* o *ella*; frequente è l'iterazione in funzione avverbiale che ricalca l'uso dialettale [...] i suffissi diminutivi che «contribuiscono ad accrescere il livello di affabilità» e a conferire una «grana affettiva», espressi soprattutto con *-ino* [...] (ILLIANO 2017: 248-250).

Alcuni dei tratti precedentemente enumerati possono essere riscontrati già nella raccolta del 1998; diremmo anzi che la lingua di *Controluce* porta a compimento un processo di raffinamento dell'italiano che prende le mosse dai primi anni Novanta e che trova nella raccolta marsiliana la sua prima sistematizzazione ufficiale: sono presenti 'lui' e 'lei' con funzione di soggetto, come nei casi di «il mare, lui può / tradire sempre impunito» (*Passa una voce...*, 10-11) o «batte ora alla porta lui / il sornione dolore il maldamore» (*Quella luna*, 11-12). Si riscontrano diminutivi in *'-ino'*, come «fanalini» (*Quella luna*, 4), «pantaloncini» (*Suoni leggendari*, 9), «dentini» (*Cucciolo*, 7), «vocine» (*Al buio*, 108); diminutivi in *'-etto'*, come «collinette» (*La mente*, 5), «vecchietto» (*Tanti secoli fa*, 16), «zampette» (*Antinomie*, 9) e «sferette» (*Al buio*, 106); accrescitivi in *'-one'* come «nebbione» (*Non sa il Minotauro*, 5) e «saccosaccone» (*Il gatto e il sacco*, 10). Compaiono, inoltre, frequentativi come «brusio» (*C'è un brusio*, 7; *Ti amai*, v. 12), «turbinio» (*Ti amai*, v. 4; *Un mondo incantato*, 10), «luccichio» (*Neapolis*, 3).

Quel che è più interessante, e che proprio parole come «luccichio» e «brusio» suggeriscono, è che *Cumae* inaugura anche quel *Lexicon* su cui si fondano i libri successivi. Non è questa la sede adeguata a una ricostruzione del 'vocabolario d'autore' ragionato, anche perché sarebbe probabilmente necessario tenere conto dell'*opera omnia* dell'autore, e adoperare ulteriori strumenti – primo fra tutti, quello delle concordanze. È il caso però di notare che, tra gli elementi che rendono coeso il libro, c'è proprio il tornare continuo

di parole identiche o quanto meno afferenti a una stessa area semantica. Ricercato senza essere aulico né altisonante, l'italiano di Sovente si fonda su un vocabolario piuttosto essenziale e ricorrente⁵⁰, per quanto non manchino sublimazioni di prelievi settoriali operati nelle passate prove poetiche. L'utilizzo di termini di provenienza scientifica svolge però un ruolo speculare a quello del latino e del cappellesse, che in qualità di lingue paritarie mettono in risalto aspetti diversi di una figura o una scena, non immediatamente percepibili nel testo italiano, e i tecnicismi concorrono adesso alla rappresentazione di uno spazio 'altro' in cui trovano posto ectoplasmi e ombre, cioè elementi presenti ma intangibili, esattamente come le «cellule» de *I pianeti roventi del buio* o la «nebulosa» di *C'è un brusio*⁵¹. Rimane, ed è fondamentale, la scelta attenta e puntigliosa delle parole da adoperare, e in questo schierarsi per una lingua «storicamente connotata, tecnica, concreta e moderna, ma anche scelta ed essenziale: [...] plurilinguistica e aperta al mondo moderno, ma anche monostilistica e compatta» (MAZZONI 2005: 188), più che nelle citazioni dirette, sta forse il maggior lascito dei modelli di Montale e di una 'linea lombarda' che ha nell'amico Giovanni Raboni il suo riferimento centrale.

3.2.2. Dal punto di vista stilistico, le poesie di Sovente presentano perturbazioni nella struttura sintattica, e sono soggette in particolare a fenomeni di inversione e di scompaginamento dell'ordine della frase⁵². Impostandosi come lingua 'altra' da quella dei media, l'italiano poetico esibisce una libertà dispozionale nuova, forse ispirata proprio dal latino, senza che questo implichi il rispetto pedissequo delle posizioni dei lessemi corrispondenti o affini nelle diverse strutture. In qualche caso, come ne *L'invernale silenzio*, il calco è abbastanza

⁵⁰ Si potrebbe dire che l'alta selezione lessicale denunci un debito 'petrarchesco', nella misura in cui si possa ricondurre a Petrarca «qualsiasi processo di decantazione della complessità del reale per estrarne delle levigate essenze primarie, tali da riassumere in sé, sublimandolo, l'intero universo» (Dante Isella, citato in ZUBLENA 2004: 90). Ma sull'inadeguatezza di simili riduzioni, oltre che del concetto di 'petrarchismo' applicato alla poesia secondo-novecentesca, si veda *ivi*.

⁵¹ Chi sfogliasse i libri del giovane Sovente non tarderebbe a incappare in prestiti dai campi più disparati, in particolar modo da quelli delle scienze dure. Chimica, fisica, astronomia; medicina e anatomia, matematica e geometria sono i settori da cui il poeta può saccheggiare significanti di particolare valore espressivo, e che si riversano copiosi tra le righe di un testo ancora di forte gusto neo-sperimentale quale *Contropar(ab)ola*.

⁵² Il fenomeno, caratteristico di molta poesia secondo-novecentesca, è esposto con dovizia di esempi in TESTA 1999: 144-146.

evidente:

Ruit perpetuo in animam
hiemis silentium, cinerem
ad ianuas venti suscitant.

[Cu, *Hiemis silentium*, vv. 9-10]

L'anima ognora incalza
l'invernale silenzio, cenere
alle porte spinge il vento.

[Cu, *L'invernale silenzio*, vv. 9-10]

Le tipologie di inversione sono diverse, anche se predominano i casi di anticipazione del predicato verbale, talora assieme a complementi o più spesso aggettivi. Questa forma d'inversione è particolarmente ricorrente in posizione incipitaria⁵³:

«freme negli incavi del vento / la specie rumorosa dei tubi» (*C'è un brusio*, 2-3); «Si dicono aspre confidenze i vecchi / amanti» (*I pianeti roventi del buio*, 1-2); «Passano improvvise lepri» (*Lepri*, 1); «Durano tarli nel legno» (*La mente*, 1); «Hanno imparato lentamente / [...] tutti questi insetti» (*Insetti e sottopassaggi*, 1-3); «Si dividono l'aria / gli uccelli» (*Gli uccelli*, 1-2); «nel sangue crescono i luoghi» (*Fermezza e debolezza*, 2); «Scrivono non visti / gli uccelli» (*Tanti secoli fa*, 1-2); «Bianchi scendono / da una scala in pieno settembre / cadono azzurri becchi» (*Becchi*, 1-3); «Fugge il pesce» (*Il pesce spezzato*, 1); «Qui è lo specchio / qui è il fuoco» (*Lo specchio e il fuoco*, 1-2); «vicina / era la crudele verità» (*Sette volte*, 2-3); «Hanno infinite / insidie e vite queste/ napoletane strade piazze alture» (*Sotto i piedi un vuoto...*, 1-3); «Custodisce Baia nel mare» (*Immobilismo e bradisismo*, 1); i tre incipit di *Le antiche donne cumane*, ossia «Ossute parlano donne dalle finestre» (I, 1), «stupite chiedono le donne discinte» (II, 2), «Zitte ogni sera stanno tra le antiche / ombre le antiche donne cumane» (III, 1-2); «Di strani pulviscoli stridono / le pareti» (*Prato e naufragio*, 1-2); «Pervasi di luce vibravano i prati» (*In foliis, per folia*, 1); «Nasce la forma, nasce / la parola. Insegue la mano / il passaggio dell'ombra» (*L'acqua e l'ellisse*, 1-3); «Pare larga, dai contorni sfrangiati, / lunga e ottusa e sciabordante pare / la spiaggia» (*Pare*, 1-3); «Gialle volano api» (*Al buio*, 1); «Tenaci m'inghiottono tenebre» (*Né ci giova*, 1); «Parlano le cose» (*Un mondo incantato*, 1); «Finge una linea di vento» (*Finge una linea di vento*, 1).

In una poesia che intende rappresentare, sia figurativamente che

⁵³ Dall'indagine sono state escluse tutte le forme verbali di I e II persona singolare e plurale; non avrebbe avuto senso, in una schedatura delle inversioni, notare esordi in cui l'Io si manifesta assieme alla voce verbale (come in «Chiedo quiete all'acqua» di *Acqua mediterranea*).

linguisticamente, il movimento degli oggetti e del mondo, gli attacchi con predicato verbale impostano nell'immediato la centralità del moto, dell'azione; si spiegano, altresì, le numerose inversioni di questo tipo in altre zone testuali:

«è di trottole questo stolto moto» (*Vacua voragine*, 3-4); «Brusiscono nell'afelio i palinsesti» (*Nell'afelio*, 15); «foglie mille volte ho / sul confine arse io» (*Ho io*, 12-13); «È l'ombra il passo. [...] È la scissura il fuoco» (*La distanza*, 6-7); «smarrire / della memoria il senso» (*L'invernale silenzio*, 5-6); «cenere / alle porte spinge il vento» (*ivi*, 9-10); «Vuota balugina / nel freddo la lingua» (*La lingua*, 8-9); «Corrono e si fermano ragazzi» (*ivi*, 7); «se ne sono andate le liete giornate» (*Quella luna*, 10); «è occhio zitto / la luna» (*Luna in un cerchio fissa...*, 4-5); «dovunque i sogni stringe / crudele luna nudissima» (*ivi*, 17-18); «nel nebbione della Storia / silenzioso scava il Minotauro» (*ivi*, 5-6); «ma non sa il Minotauro» (*ivi*, 18); «Fu / un sibilo di lamiere» (*Suoni leggendari*, 4-5); «fiottava immensa voce» (*Tersa sull'acqua...*, 7); «riflettono i vetri / sagome» (*La mente*, 4-5); «Oscillano / le sedie [...] Passano / grigiovatte maschere» (*ivi*, 6-7, 8-9); «Nello specchio sta il fuoco» (*Lo specchio e il fuoco*, 10); «Qui forme varie eccita / il soffio della luce: lievita / negli occhi a poco a poco il dolo» (*ivi*, 27-29); «Vaga il furore. / Tace il furore» (*ivi*, 32-33); «avvinta allo specchio grida la luna. / Qui desidera il fuoco» (*ivi*, 37-38); «Sprigionano le sacre mura» (*Sotto i piedi un vuoto...*, 12); «si confonde / il marmo con l'acqua» (*Immobilità e bradisismo*, 3-4); «Sogna il turismo / Bacoli, sogna Monte di Procida / l'America. D'altro parla il tempio» (*ivi*, 20-22); «Abbondavano / una volta qui miele e mirtilli» (*ivi*, 24-25); «prende un'ombra / a raccontare» (*ivi*, 26-27); «va e viene la luce / che gareggia con l'occhio» (*Il marmo*, 4-5); «Si nasconde la voce nel marmo» (*ivi*, 15); «Si spalanca d'acqua / e di vento un cammino» (*ivi*, 17-18); «traspare la porosa parola abrasa» (*ivi*, 21); «ferma scandiva / la voce del paese» (*La leggenda del paese*, 4-5); «è amore l'ombra che attraversa» (*Le antiche donne cumane*, I, 3); «e sono cumane le donne che ridono» (*ivi*, I, 7); «dalle finestre ai balconi precipita / la voce delle donne di Cuma» (*ivi*, II, 6-7); «ascoltano il vuoto le donne di Cuma» (*ivi*, III, 7); «Fuggono gli anni» (*Prato e naufragio*, 9); «Non ha sosta / il correre mio» (*Acqua mediterranea*, 6-7); «Tufaceo è il passo è / turbinosa la campagna» (*Fosforo e zolfo*, 12-13); «sovrasta / il fiato / una lanosa solitudine» (*Saliscendi*, 3-5); «è bianco il seccume» (*ivi*, 8); «S'incrociano interferenze» (*ivi*, 12); «sempre sta rannicchiato / nell'interstizio / l'orrido seme, geme la pupilla» (*ivi*, 17-19); «Tra lingua e voce slitta la parola» (*ivi*, 22); «balugina la vita, avanza la linea / del tramonto» (*ivi*, 27-28); «ha conturbanti pericoli la voce» (*ivi*, 34); «come può / si aggrappa il tufo» (*ivi*, 43-44); «nidifica come può la brina» (*ivi*, 46); «muore / di clandestina ebbrezza la cicala» (*ivi*, 47-48); «risuona / fatuo fastigio» (*Camminando per i Campi Flegrei*, 16-17); «ma resiste la nuda cenere» (*ivi*, 21); «fiero va il

civilissimo mondo» (*ivi*, 23); «smarrito fende il piede» (*ivi*, 30); «e disseccata si ripete / la quotidiana interrogazione» (*ivi*, 46-47); «fremono foglie. Disperse / ruotano effigi» (*Al buio*, 4-5); «antiche ferite lecca il vento» (*ivi*, 6); «Invadono / occidue stelle» (*ivi*, 9-10); «Una volta ululava il globo» (*ivi*, 19); «livido è oggi questo bosco di lupi» (*ivi*, 21); «Vagano / e gemono nude bestiole atterrite» (*ivi*, 23-24); «né / rosseggia il sole» (*ivi*, 29-30); «con zelo succhiano le api» (*ivi*, 34); «esalano dalle ombre perfide / nomi» (*ivi*, 42-43); «Travolge l'avidità» (*ivi*, 44); «Espelle la notte il vero? / Languono fuochi, si espandono luoghi,» (*ivi*, 47-48); «pigola con tenue fiato il poeta» (*ivi*, 51); «Evaporare vuole l'anima / sì come vuole la lingua gelida» (*ivi*, 57-58); «rimbalza un'altra stagione / rovina un'altra illusione» (*ivi*, 60-61); «Tempo non ha il mare» (*ivi*, 72); «tante da non dire / cavità e ostilità» (*ivi*, 79-80); «oscilla la bocca» (*ivi*, 83); «Blatera la mascherablatta» (*ivi*, 88); «Estrae dal fondo chissà cosa Proserpina» (*ivi*, 90); «Dice da laggiù l'attore» (*ivi*, 91); «Respira la luce nell'erba» (*ivi*, 103); «Gli occhi / occlude il sonno. Fuggono / code dal fondo» (*ivi*, 104-106); «esalano dal petto / microscopiche tracce» (*ivi*, 109-110); «Aggiunge nomi lo scribe / devastano i numi il poeta» (*ivi*, 111-112); «dallo specchio zampillano / oblique lune, sullo sfondo appare tutta / nuda la macchinazione della Storia. Al buio / divora pene lo spettatore, tra spettri / ondeggia lo specchio» (*ivi*, 117-121); «fremono foglie, sibila / la freccia del desiderio» (*Né ci giova*, 4-5); «sulle tavole scorre la polvere» (*ivi*, 6); «S'insinua una luce» (*Un mondo incantato*, 9), «gli occhi invade il terrore» (*Finge una linea di vento*, 8).

Sono poi riscontrabili costruzioni più complesse, come quella in cui una principale che presenta il soggetto posposto al verbo apre a una relativa in cui il predicato è anticipato dall'oggetto e seguito dalla sua specificazione: «Luccica il ligneo ovale / che la morte protegge / di mio padre» (*Nell'afelio*, 7-8).

Altro fenomeno ricorrente è l'appaiamento di termini: alla ricerca di un modo di esprimere la ricchezza dello spazio che li circonda, l'autore accoppia parole che esprimano, privilegiandone aspetti diversi, particolari tratti dell'ambiente: possono essere due semplici nomi comuni legati da congiunzione («tra erosioni e deflagrazioni», *Ruderi*; «circondate da lattughe e garofani», *Le antiche donne cumane*), come anche espressioni legate a uno stesso verbo, in una sorta di zeugma («il prisma slitta l'enigma», *Di sbieco*; «a onde volteggiano a schiere», *Prima di sera le rondini*). Tali coppie possono configurarsi altresì come antitesi – ed è anzi questo il caso più ricorrente, tanto che Sovente inserisce un testo interamente costruito su *Antinomie*, come recita lo stesso titolo – o paronomasie, che si inseriscono nel numero delle figure di

parola e di suono.

Rispondono alla stessa esigenza di delineare un mondo in perenne metamorfosi e ricombinazione le neo-formazioni lessicali, la cui ricorrenza in tutta la poesia secondo-novecentesca è spiegabile in quanto risposta alla contaminazione del linguaggio poetico con quello del parlato: la poesia assume una fisionomia nuova, facendosi spazio dell'inedito e dell'innovazione, dopo essere stata per secoli la sede della lingua collaudata (cfr. TESTA 1999: 143-156). Limitandoci, per ora, alla lingua italiana, si contano 33 neo-coniazioni suddivisibili in questo modo:

composizione di due elementi: linguaforca, malchiuse, maichiuse, linguabocca, sangluce, vanessaorsa, panciaseni, famesete, boccalingua, saccosaccone, vischiosavida, grigioazzurro, ultrafetide, nontempo, uominilupi, giornolepre, mascherablatta; *unione attraverso trattino di due elementi*: anguste-alte, radiose-oltraggiose, nomi-corpi, decide-recide, isola-carta, prati-cieli, amata-dannata, cartaluna, cartiglio-artiglio, carta-mare, esaspera-persuade, monaco-uccello, uccello-monaco, pesce-saetta, pesce-mostro, spezzato-spaesato, timida-perfida, reticente-sfuggente, battito-suono, varchi-cunicoli; *resa in un'unica parola di espressioni d'uso comune*: maldamore, moscacieca.

3.3. Il latino

3.3.1. Non c'è dubbio che l'uso del latino sia il tratto linguistico che maggiormente colpisce il lettore di Sovente, giacché appare straniante, e forse anche storicamente ingiustificabile se non come operazione erudita, la scelta di scrivere in una lingua che il senso comune qualifica subito come 'morta'. Torneremo a breve sull'ipotesi di un latino come strumento di erudizione, che proietterebbe *Cumae* in un orizzonte di preziosità letterarie; per ora si accetti un'osservazione preliminare, che potrebbe suonare banale agli storici della letteratura ma che non di meno vale la pena ribadire, e cioè che l'essenza della tradizione letteraria italiana è da sempre tripartita in un versante in lingua, uno in dialetto e un terzo, fondamentale, in latino. Dal *De magnalibus urbis Mediolanis* di Bonvesin fino alle poesie del reggino ottocentesco Diego Vitrioli, la lingua latina ha attraversato l'intero corso della storia letteraria d'Italia, ponendosi in un rapporto di compresenza piuttosto che di subalternità o

predominanza con l'italiano. Anche il Novecento ha avuto una sua linea latina, inaugurata niente meno che dai *Carmina* di Giovanni Pascoli ma, a dispetto dell'esordio autorevole, decisamente più sotterranea e occulta rispetto a quelle dei secoli passati. Le profonde trasformazioni della lingua poetica avviate nel secondo Ottocento (apertura all'italiano medio-basso, al lessico d'uso quotidiano e ai gerghi specialistici) non hanno impedito al latino di continuare a ritagliarsi un proprio spazio nelle produzioni di autori di diversa ispirazione e provenienza. In quanto lingua mescolata con il nuovo italiano e con i sempre più numerosi dialetti, il latino novecentesco presenta caratteri di profonda originalità, tali da rendere forse più opportuno parlare di una pluralità di latini poetici; quel che è più interessante è che la loro adozione amplia notevolmente il ventaglio di immagini ed espressioni adoperabili dagli scrittori⁵⁴.

3.3.2. Non esiste una motivazione univoca allo scrivere in latino da parte dei poeti del secondo Novecento. Sovente spiega tale esercizio in termini a un tempo evocativi e antagonistici. Per lui, il latino è «mezzo poetico e ponte di collegamento con una realtà appartenente al mondo degli inferi, delle rovine, di sensazioni sul ciglio dell'indecifrabile» (SOVENTE 1986). Per un verso, dunque, strumento di approccio alle dimensioni ctonie e cripto-pagane dell'antico, ma sedimentate anche nell'inconscio del soggetto; è stato detto, non a caso, che il

⁵⁴ Per un profilo della poesia latina in Italia tra XVI e XVIII secolo, cfr. VECCE 1994, che rappresenta peraltro uno dei rarissimi contributi sulla poesia latina post-umanistica in una storia della letteratura italiana. Meritevole eccezione in un ritardo manualistico che risale proprio al Cinquecento, quando, «fatte salvo luminose eccezioni, si impose anche una divisione delle competenze specialistiche, per cui il poeta latino non doveva scrivere in volgare, e viceversa» (*ivi*, p. 256). Non è invece possibile, in questa sede, ricostruire un quadro anche solo sintetico della poesia italiana in lingua latina del Novecento, anche a causa di una troppo parca bibliografia critica. Di sicura importanza sono CARBONETTO 1993, tra i pochissimi tentativi di costruzione di un micro-canone del latino novecentesco in Italia, e FERA-GIONTA-MORABITO 2006, sebbene circoscritto all'area messinese del primo Novecento (e dunque a un ambiente che aveva risentito fortemente della presenza di un professore universitario di latino e greco chiamato Giovanni Pascoli). Come nota BUTCHER 2015 discutendo le ricerche sulla letteratura neolatina italiana, «indubbiamente alcuni campi di ricerca, come il Petrarca latino o il Quattrocento nazionale, dispongono di studiosi forniti di una preparazione esemplare. Eppure, se si scruta la neolatinità nel suo insieme cronologico (dal quattordicesimo al ventunesimo secolo) e geografico (Europa, Asia, le Americhe), il quadro si presenta meno roseo: malgrado alcune iniziative benemerite, è difficile sottrarsi all'impressione che l'Italia sia rimasta indietro rispetto ad altri stati vicini» (728).

suo è un latino ‘junghiano’⁵⁵, in quanto «specchio di una dimensione psichica, esistenziale, mitopoietica, che [Sovente] aveva come nascosto ai margini della coscienza». Il latino non è affatto una lingua morta, ma addirittura il «punto di tramite tra l’italiano e il dialetto» (SOVENTE 1992b), sempre vivo e agente come memoria linguistica del territorio e in quanto dotato di una musicalità unica, impossibile da replicare. In pieno accordo con la ricerca di linguaggi alternativi o contrapposti all’italiano massificato dei media, nasce da una «intuizione poetica, attraverso la quale poter esprimere e riferire [...] uno stato di assoluta crisi storica, di distanza dalla modernità intesa come supermercato di codici, norme, valori obbligati, tecnicismi» (SOVENTE 1986). Nel momento in cui «la formalità» dello stesso italiano «tende a essere marginalizzata da [...] forme di comunicazione, che adottano uno stile informale di base, con molti tratti del neostandard, ricorrendo a dialetti e varietà regionali (e talvolta anche all’inglese e alle altre lingue straniere) come elementi di variazione diafasica *verso il basso*» (D’ACHILLE 2010: 261), ricorrere a una lingua completamente estranea alle tendenze neostandardizzanti promosse dalla mass-medialità si costituisce come proposta politica prima ancora che poetica.

D’altra parte, già un altro autore molto caro a Sovente, che lo cita tra le sue letture preferite, aveva intuito la radicale modernità del latino della tarda antichità. Un cartiglio conservato in una copia dei *Fleurs du mal* della Biblioteca “M. Sovente” tramanda la probabile traduzione, compiuta dallo stesso autore e vergata di suo pugno, di una nota esplicativa a *Franciscae meae laudes*, testo in neo-latino del grande Charles Baudelaire:

- r “Non sembra al lettore, come a me, che la lingua dell’ultima decadenza latina – (estremo) supremo sospiro di una persona robusta, già trasformata e preparata per la vita spirituale – è singolarmente adatta ad esprimere la passione così come l’ha compresa e sentita il mondo poetico moderno? La misticità è l’altro polo di questa calamita (bipolarismo) di cui Catullo e la sua banda, poeti brutali e puramente epidermici, non hanno conosciuto che il polo sensualità. In questa meravigliosa lingua, il solecismo e il barbarismo a me sembrerebbe che rendano la negligenza forzata di una

⁵⁵ Cfr. ROCCA 2012: «[Sovente] Alludeva all’analisi, cui si sottopose per qualche tempo, o alle strane esalazioni emanate dagli ipogei, sui quali è costruita Cappella, o alla nascita di quella sua lingua da un ego, voracemente simbiotico con una mamma-sibilla, o, infine, a quell’arcaico e arcano idioma usato per scandagliare sue ombre interiori: *Il mio ignoto scandivo nel tenebrore di lettere antiche*» (19).

- passione che si dimentica e si fa beffe delle regole. Le parole, assunte in una accezione nuova,
- v rivelano la goffaggine incantevole del barbaro del Nord, inginocchiato dinanzi alla bellezza romana. Lo stesso ‘calembour’, allorché passa per questi pedanteschi balbettamenti, non sprizza (gioca) la grazia selvaggia e barocca dell’infanzia?”⁵⁶

La stessa iniziativa di annotare queste osservazioni basterebbe a dimostrare quanto il Flegreo concordasse con questa visione entusiasta dei *calembour* dell’ultima latinità, così vicina e in un certo senso assimilabile alla creatività dell’altrettanto amato (e vituperato dalla storia della letteratura) barocco napoletano.

3.3.3. Una comparazione con altri casi di poesia latina novecentesca aiuta a capire la modernità dell’operazione di Sovente. Con una precauzione metodologica: non si pretende di istituire contrapposizioni esplicite tra scuole o orientamenti estetici, che potrebbero essere legittime verificando effettive condivisioni di spazi culturali tra gli autori (pubblicazioni sulle stesse riviste, medesimi interlocutori...), ma solo di avvalorare l’originalità del Flegreo comparando il suo lavoro con quello di chi, lungo il secolo breve, ha battuto la strada della scrittura poetica in latino; una scrittura che rimane dopo tutto una miniera inesplorata, le cui gemme attendono ancora di essere portate alla luce.

Sono grosso modo due i contro-modelli a cui si deve fare riferimento. Il primo è quello che, a partire da Pascoli e da altri poeti di gusto classicista primo-novecenteschi, arriva agli esiti raffinati di critici-poeti come Fernando Bandini e Alfonso Traina. Questa linea tutto sommato maggioritaria nella latinità novecentesca cesella versi metricamente legati alla grande tradizione classica, quali l’asclepiadeo, il pentametro e soprattutto l’esametro, verso principale dell’antichità:

Egreditur Roma. Minor est clamorque fragorque.
In terris umbrae, roseoque crepuscola caelo.
Adsurgunt veteres utraque ex parte columnae

⁵⁶ L’edizione del volume in cui è tutt’ora custodita la noticina autografa è Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964. La sua scoperta è stata del tutto imprevista e fortuita; sul ruolo della fortuna in filologia, da corroborare con il rigore della prassi ecdotica, è istruttiva la lettura di CHERCHI 2002.

cippique et scripti lapides gestuque rigentes
aeterno statuae. Medii it sola sepulcris
iam mulier, nec iam strepitus ferit ullus euntem
praeterquam plastrum presso procul axe gemens et
cantus agasonis larvas metuentis et umbras.⁵⁷

Inevitabilmente, procedimenti e tic linguistici della produzione italiana riecheggiano nel latino di questi autori; nel caso di questi versi tratti da *Pomponia Graecina*, si notano alcuni vocaboli subito riconducibili al Pascoli italiano, come «umbrae», «crepuscula», «lapides» e «sepulcris», o comunque comprensibili alla luce del lavoro svolto in *Myrica*, come quell'«agasonis» che altri non è che un 'carrettiere' (cfr. SAVOCA-TROPEA 1990: 72-75).

Radicalmente diverso è il senso stesso delle operazioni culturali in questione. Già Mengaldo giudicava «assai evasiva e di retroguardia» (MENGALDO 1980: 179) l'operazione pascoliana: «le molte finezze e i non pochi frammenti di poesia che ognuno può trovare sparsi nel *Liber de poetis* », scriveva il critico milanese, «non potranno assolutamente far dimenticare che la temperie immobilmente e spesso dolciastramente idillica che avvolge i singoli carmi e il disegno generale della serie, quel mondo di astratta bontà e di arcadia letteraria da cui è assente ogni motivo dialettico di contrasto e la rappresentazione stessa del brutto»⁵⁸ non potevano essere una risposta adeguata alla crisi di *fin de siècle*. Ma anche qualora si volesse evitare il discorso sociologico⁵⁹, rimarrebbero le differenze di prospettiva anche linguistica tra i classicisti e Sovente. Pascoli, per esempio, avverte il latino come una lingua austera, i cui numi tutelari trattengono dal ricorrere ai virtuosismi fonici e formali che permeano la produzione in italiano (cfr. CARBONETTO 1996: 17), e si è già detto di come Bandini intenda il suo latino – al pari del dialetto vicentino – una lingua a tutti gli effetti morta. Sovente, invece, non teme di contaminare il suo latino – e, in misura diversa, il dialetto – con quegli scarti nelle norma che ne configurano la dizione poetica; allo stesso modo, il Nostro

⁵⁷ G. Pascoli, *Pomponia Graecina*, in CARBONETTO 1996: 426-428, vv. 224-231.

⁵⁸ MENGALDO 1980: 175. Si ricordi che TRAINA 1971 rispondeva alla recensione di Mengaldo proponendo di «accettare la validità di uno strumento linguistico così asociale come il latino», essendo l'asocialità linguistica «altrettanto rappresentativa della crisi del suo [di Pascoli] tempo» (X-XI).

⁵⁹ Che è cosa forse impossibile, ogni opzione stilistica dovendo essere rapportata a una strategia culturale più ampia.

non ricorre alle strutture prosodiche classiche, adattando piuttosto le conquiste della metrica liberata al latino⁶⁰.

Se la linea post-pascoliana rappresenta il negativo ideale dell'esperimento soventiano, un'altra ricerca sembrerebbe avvicinarvisi maggiormente e per intenzioni e per risultati. Un altro latino ha trovato posto nel Novecento nostrano: quello di Emilio Villa, il poliedrico intellettuale di Affori («filologo, assirologo, semitista, artista visivo, critico d'arte e poeta grandissimo»⁶¹ lo definisce Renello) che innesta, sull'onda del più spinto plurilinguismo, un conturbante latino assai poco assimilabile a quello della tradizione. Cecilia Bello Minciocchi ha ampiamente dimostrato la natura ibrida e volutamente ingannevole del latino villiano, ricco di neologismi arcaizzanti ma plausibili, sì che un lettore privo di adeguate competenze linguistiche potrebbe scambiargli per autentici:

[...] si avrà il latino – che per Villa, fin dagli anni di studio in seminario, è «chiave d'accesso a una stratigrafia culturale millenaria, [...] inesauribile riserva di eleganze formali, strutture ritmiche, suggestioni etimologiche e modelli formulaici» – un latino altrettanto impuro e ibridato e reinventato fino a essere impresso da Villa, con abilità da falsario, in nuovo, inedito conio.⁶²

Anche Sovente, del resto, accede al latino attraverso il seminario, e anche per lui costituisce un serbatoio di ritmi e spunti da saccheggiare a suo piacimento. È ben plausibile che *Per specula aenigmati* debba qualcosa a Villa, ma *Cumae* attesta ormai un superamento dell'illustre precedente. Nulla di simile alla pirotecnia verbale e alla «pura ideologia fonetica» delle *Variazioni* si trova nel volume novantottesco, e certo passaggi come il seguente, costruito sulla torsione di due lingue altre dall'italiano, non sono assimilabili ai modi

⁶⁰ Cfr. BERNARDI PERINI 2009: 20-23, che molto acutamente nota come «la straniante dislocazione del verso latino in altro ambito metrico non sia tecnicamente dissimile da quello fornito, oltre che da altri autori in altri generi e altre epoche, dal più illustre dei modelli possibili: mi riferisco alla presenza di versi latini nella Divina Commedia [...] Certo, lo straniamento cresce a dismisura quando dall'episodica inserzione del latino in un contesto di lingua moderna si passa al suo uso sistematico, e soprattutto quando da una metrica prosodicamente regolata si passa alla versificazione libera» (*ibidem*).

⁶¹ RENELLO 2007: 7. D'AMBROSIO 1987 segnala che, a partire dalla collaborazione con la rivista «Documento Sud», Villa esercitò «una forte influenza sugli ambienti napoletani» (59).

⁶² BELLO MINCIACCHI 2007: 86-87. Sul tema si veda anche EAD. 1998.

soventiani:

ah bien, bien bien, ça
la laimière coule des mamelles
du soprano Dodoro telles
telles que: “no! non erubescam!
cur erubescitis?” elle
chanchantait voix vive fanatisme (VILLA: 209)

O si legga la poderosa chiusura di una *Sybilla*:

semine extreunte
semine extracto, extra ciens
semen trigonometria reptilium spiralibus ulta
atque suffimen usu tale usuale commercium
licentia iocorum inutilium delicatorum.⁶³

Sembra insomma di poter dire che, pur dovendo riconoscere un certo grado di parentela tra i due poeti, entrambi promotori di un latino all'avanguardia in grado di reagire alle tensioni linguistiche del presente, le loro operazioni si allontanano al momento della resa formale della comune *intentio auctorum*, e alla deflagrazione lessicale di Villa si sostituisce la presa in carico da parte di Sovente di un latino che sappia essere comunicativo e attuale.

3.3.4. Se comincia a spiegarsi la scelta ideologica del latino, resta da vedere ‘cosa’ questo sia, nel concreto delle strutture linguistiche. È doveroso anticipare che le dichiarazioni più interessanti si riferiscono al latino di *Per specula aenigmatis*, e non potrebbe forse essere altrimenti, visto che l'operazione linguistica che lo connota è tale da richiedere interventi metatestuali adeguati. Vale forse la pena ricorrere a delle note di poetica ‘indirette’ perché esposte da un sodale del poeta. Nel 1990, subito dopo la pubblicazione di *Per specula aenigmatis*, Giuseppe Rocca lavora assieme a Sovente a un recitativo radiofonico tratto dal poemetto, *In corpore antiquo*. Presentando l'opera, Rocca definisce il latino soventiano «di sinistra»: il suo «non è il latino arcaicizzante ed ossequiente alla norma, dei “moderni” latinisti, Pascoli compreso, ma si pone in una posizione del tutto novecentesca, e del tutto moderna, di messa in

⁶³ Il testo è citato in BELLO MINCIACCHI 2007: 90-91.

discussione della norma» (ROCCA 1990: 17). Questo ‘latino novecentesco’, formulato da un poeta che mai si è reputato un latinista puro, non va considerato «un latino in senso stretto», bensì «una miscela densa e ribollente di latino medievale e di latino arcaizzante, di elementi classici e di reminiscenze ecclesiastiche» (SOVENTE 1986).

Se ci basassimo sulle parole di Sovente, penseremmo a un nuovo macaronico, una personale lingua arcaica frutto del ‘montaggio’ di elementi eterogenei; e in effetti le *scripturae* di *Per specula aenigmati* confermano una tentazione all’ibridare glossari e lessici di diverse epoche e culture, sì che siano rintracciabili un’interiezione tipica della commedia latina arcaica quale «hercle!» (*PSAE*, XV, v. 4) e un ricordo ecclesiastico come «exorcizo» (*PSAE*, XXXVIII, v. 10), per arrivare al puro gioco fonico:

Et tacet formica tacet. Et iacet formica
in caeca regis cervice iacet. Furens
rex clamat ad furcam subito immundam
damnandam formicam (*PSAE*, XXXII, vv. 25-28).

Diverso è il latino di *Cumae*. Come per l’italiano, si assiste a una attenuazione della commistione linguistica in favore di una latinità più limpida, la cui *concinnitas* porta a maturazione lo sperimentalismo del ventennio precedente. Continuano a non mancare consonantismi spinti e reiterazioni foniche, né sono assenti neo-formazioni lessicali, ma si legano ora con più evidenza – entrando in gioco anche un’ulteriore lingua – alla complementarietà delle lingue e alle caratteristiche precipue del linguaggio poetico di Sovente⁶⁴.

Tratto davvero caratterizzante del latino del quarto libro di Sovente è l’impiego di rime, che oscillano tra la perfetta coincidenza dei suoni successivi all’ultima tonica, proprio come nella tradizione metrica italiana, e una sorta di ‘rima per l’occhio’ prodotta da assonanze e omeoteleuti.

Alla prima tipologia sono facilmente riconducibili rime come «larvis, parvis» (*Rudera*, 1-2), «avellit, pellit» (*Hiemis silentium*, 1-2), «paulatim, undatim» (*In gurgite temporis*,

⁶⁴ Quali possano essere state le grammatiche e i lessici consultati in vista della raffinazione linguistica, rimane difficile stabilirlo. Un’interessante osservazione di Bernardi Perini escluderebbe il *Lexicon Totius Latinitatis* di Egidio Forcellini del 1771, sicuramente consultato da Pascoli e Bandini (cfr. BERNARDI PERINI 2009: 20). È credibile che Sovente abbia adoperato più classici strumenti come i dizionari bilingui.

1-4), «cinere, itinere» (*Luna in circulo adfixa...*, 6-7), «proiectae, intersectae» (*Sub vesperum hirundines*, 3-4), «silvosae, fragosae» (*Speculum et focus*, 35-36), «patebant, movebant, turgebant» (*In foliis, per folia*, 1-3), «labentem, evanescentem» (*Aqua et ellipsis*, 3-5), «scurra, Suburra» (*In specu*, 84-87), «accendit, prehendit» (*Mirificus globus*, 3-4), «percutit, excutit» (*Linea fingit ventosa*, 11-12).

Per inquadrare la seconda occorre un breve riepilogo dello statuto della rima nel latino medievale al quale, come abbiamo visto poc'anzi, l'ex-seminarista fa esplicito riferimento (cfr. NORBERG 1974: 79-82). Gli scrittori alto-medievali erano soliti strutturare le frasi in segmenti paralleli chiusi da finali omofone; e, più in generale, l'omeoteleuto era la figura retorica più caratteristica della prosa antica. Similmente, alla fine dell'Antichità, «si avverte una tendenza molto netta a creare un'assonanza tra le finali delle parole che si trovano davanti ad una cesura oppure alla fine del verso» (NORBERG 1974: 81). Talvolta, neppure di assonanza si può parlare, perché le sembianze rimiche sono garantite dalle identiche terminazioni delle parole, dando luogo appunto a sequenze omoteleutiche. Ecco allora i casi di «pustulae, ungulae» (*Mihi sunt*, 11-12), «tenent, manent» (*In gurgite temporis*, 5-8), «capit, iacit» (*Nescit Minotaurus*, 12-13), «parvorum, parentium» (*Mens*, 5-7), «luces, ferentes» (*Aves*, 2-4) «vesperum, spectaculum» (*Sub vesperum hirundines*, 12-13), «nigrum, rubrum» (*Piscis fractus*, 8-9), «speculum, focum» (*Speculum et focus*, 23-25), «marmore, pectore» (*In specu*, 108-109), o ancora «ludibrium, limum» (*Neque nobis prodest*, 7-9), fino al caso limite di *Tu, Cumae...*, dove rime e assonanze si alternano senza uno schema ben definito, ma impostando una litania ripetitiva e martellante:

Adspicio prata lunaria
pedes trans arvalia
stigmata atque alvaria
pipiant et quatiunt et maria
in sempiterna ac varia
concupiscientia infantur, alia
defluunt nomina de alia... (*Tu, Cumae...*, vv. 1-7)

3.3.5. Si è già avuto modo di dire che è piuttosto arduo definire la presenza di volute inversioni, iperbati o anastrofi nel *corpus* latino. Come noto, la lingua

latina rispetta regole dell'ordine interno dei sintagmi ben diverse da quelle delle eredi romane. Ma a questo aspetto si sostituisce la presenza rilevante di fenomeni fonico-sintattici che se accentuano, da un lato, la musicalità dell'impasto linguistico, denunciano dall'altro una ricorsività che rimanda direttamente alle formule del rito e della magia. Facciamo soprattutto riferimento a fenomeni come le anafore, le epifore e le allitterazioni, talvolta commistionate tra di loro. Basterà qualche campionatura per figurarsi la pervicacia delle figure di ripetizione, che contribuiscono non poco alla compattezza del dettato latino di *Cumae*:

ALLITTERAZIONI: «nunc / umbra est parvula / in ungula flatus» (*In flatu*, 2-4); «albas / per aquas alas» (*Mihi sunt*, 2-3); «pacem vocant. Vacua [...] varia» (*Lingua*, 8-9); «luna in lacu reflexa / luna in axe convexa / saxa luna» (*Luna in circulo adfixa...*, 13-15); «vocibus volucrum volubilibus» (*Nescit Minotaurus*, 4); «vorax vorago extra mea lumina manes» (*Et olim et nunc*, 9); «in iatu, iacere in imis» (*Definitiones*, 8); «avibus / aves sub noctem suaves» (*Aves*, 8-9); «fluxas flammās» (*Speculum et focus*, 12); «angor / animam» (*Septies*, 9-10); «clamas infernalīa / clinamina» (*Tu, Cumae...*, 8-9); «fastigia fugitans» (*ivi*, 10); «currentia ultra brumalia / cunicula» (*ivi*, 13-14); «voces vocesque, volucres vagae sese volventes» (*In foliis, per folia*, 16); «tenuis antris tenuantis» (*ivi*, 27); «insidiae invadunt» (*In specu*, 77); «blatta blatit» (*ivi*, 88); «Proserpina proserit» (*ivi*, 90); «tenet me terret tenaciter» (*ivi*, 97); «in specu spectator / olentque spectris specula» (*ivi*, 120-121); «tenebrae tenent tenaciter» (*Neque nobis prodest*, 1); «et in rostratis [...] in rotantibus» (*Usque ad subcaudas*, 4-5); «In ruinas latenter lux / ruit» (*Mirificus globus*, 8-9); «Vico visibilem» (*ivi*, 14).

ANAFORE: «ex imis, ex altis» (*Rudera*, 1-2); «in flatu, in machina» (*In flatu*, 1-2); «me, meque» (*Mihi sunt*, 11-12); «at latet in cinere, at patet in itinere» (*Luna in circulo adfixa...*, 6-7); «luna in lacu, luna in axe» (*ivi*, 13-14); «ad novas, ad voces» (*Charta-mare*, 14-15); «et olim, et olim» (*Et olim et nunc*, 6-7); «et nunc, et nunc» (*ivi*, 14-15); «in pelago fremit, in piscis gutture» (*Piscis fractus*, 9-10); «et sanguinis, et nigra» (*Speculum et focus*, 4-5); «me Silvae, me vastaverunt» (*ivi*, 35-36); «et in rostratis, et in rotantibus» (*Usque ad subcaudas*, 4-5).

Per quanto riguarda gli aspetti stilistici già riscontrati nell'italiano, anche il latino fa ricorso a derivati diminutivi in '-lus, -la, -lum' come «parvula» (*In flatu*, 3), «casula» (*In colluvie*, 6), «capula» (*ivi*, 7), «signacula» (*In specu*, 7), «nudulae» (*ivi*, 23), «herbulae» (*ivi*, 103), «spherulae» (*ivi*, 106), «vocolae»

(ivi, 108), «animulas» (*Usque ad subcaudas*, 2). Sono inoltre rintracciabili 16 neo-formazioni:

composizione di due elementi: linguafurca, homineslupi; *unione attraverso trattino di due elementi*: nomina-corpora, voraces-fugaces, decidit-recidit, insula-charta, amata-damnata, charta-luna, chartula-ungula, charta-mare, piscis-rostrum piscis-monstrum, fracti-subacti, ictus-sonitus, rimas-ruinas, cupido-telum.

Alcuni di questi coni sono assolutamente originali e privi di un corrispondente italiano, a ulteriore conferma della necessità di trovare un vocabolario nuovo, in grado di esprimere (foneticamente e non solo) la *sempiterna ac varia* trasformazione delle figure di Sovente.

3.4. Il dialetto

3.4.1. La poesia in napoletano si colloca ai primordi del rilancio a livello nazionale del dialetto come mezzo espressivo del genere lirico, e non si dovrebbe mai sottovalutare, al netto della natura piccolo-borghese della sua lingua (che è quella dei suoi personaggi), il ruolo di Salvatore Di Giacomo in questa nuova, lunga primavera dei dialetti in poesia. In un breve profilo della letteratura dialettale campana (ma vale napoletana), Enrico Malato osserva che

tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento si sviluppano a Napoli due filoni alternativi di poesia dialettale: quello che potremmo definire "aulicizzante", che fa capo a Salvatore Di Giacomo ed ha avuto numerosi imitatori e continuatori, [...] e il filone che vorrei definire "plebeo", che fa capo a Ferdinando Russo e notoriamente ha subito un severo "disconoscimento" da parte di Benedetto Croce [...] questo indirizzo cerca un idioma, un linguaggio più aderente all'uso popolare, plebeo, un'adesione più immediata, più profonda, al mondo dei diseredati, del più umile e più misero sottoproletariato urbano, che trova compiuta espressione nella poesia della «tranche de vie» di Ferdinando Russo (MALATO 1996: 229).

La distinzione può essere utile al fine di cogliere le innovazioni decisive che la cosiddetta linea 'neodialettale', nella quale si iscrive l'esperienza in cappellese di Sovente, porta con sé sul finire degli anni Ottanta. Modelli tanto ingombranti, con quello digiacomiano promosso addirittura da Benedetto

Croce, hanno costretto numerosi poeti campani a scegliere tra queste due possibilità. Sul finire del secolo, però, nel momento in cui in tutta Italia si impone una riscoperta del dialetto come lingua letteraria alternativa all'italiano di uso comune, la poesia di area napoletana affronta sfide leggermente diverse (cfr. DE BLASI 2009: 176-177). Non di riscoperta, infatti, si può parlare per questa poesia vernacolare, dato che la plurisecolare letteratura in dialetto partenopeo non è mai stata messa a tacere e ha trovato casomai nuova linfa nelle grandi figure primo-novecentesche di Di Giacomo, Russo e Viviani, che anticipano di decenni il 'caso' dei neodialettali. La nuova poesia campana deve piuttosto fare i conti con una tradizione lunghissima e con l'egemonia degli immediati precedenti. Il neodialetto rappresenta appunto lo strumento linguistico con cui la poesia napoletana riesce a liberarsi «dalle pesanti ipoteche dell'impressionismo melico (Di Giacomo) o del documentarismo folklorico (Russo, Viviani), ed uscire con un colpo d'ala dall'ambito di temi e motivi tradizionalmente circoscritti e riduttivi» (BONAFFINI 1996: 153).

3.4.2. Pienamente coinvolto nel clima di cambiamento, Sovente individua con chiarezza i limiti della produzione napoletana novecentesca, dalla quale i neodialettali prendono le distanze:

Tentare nuovi innesti, esplorare lo sconfinato territorio della sensibilità moderna tra esistenzialismo ed espressionismo, liberare la metrica dagli antichi vincoli e sperimentare una tessitura ritmica e fonica diversa, mobile, di tipo novecentesco, non sono apparse mosse vincenti. Ma è soprattutto mancato il coraggio di destrutturare un dialetto, anzi una lingua come la napoletana, fin troppo codificata e rotonda, universalmente riconosciuta riconoscibile e sontuosa, di ribaltare lessico e sintassi, suoni e ritmi (SOVENTE 1992a).

«Destruire il napoletano», romperne i modelli che lo assicurano a una tradizione copiosa ma talvolta esangue, in modo da poterne riproporre con nuova forza le capacità di comunicazione. Nello stesso contributo, Sovente lega il suo lavoro di cesello sul dialetto a scopi ancora una volta politici e in senso lato comunitari:

È senza alcun dubbio causa d'impoverimento civile e sociale rinunciare a quel vero e proprio forziere di risorse comunicative, foniche, espressive che sono i dialetti in generale e non solo le lingue minoritarie. Termini e suoni particolari,

cadenze e suggestioni evocative, grumi di saggezza popolare e esperienze umane che si sono nei secoli depositate, cristallizzate in determinati modi di dire, una varietà copiosa di accenti, di timbri, di possibilità recitative: ecco, si è davvero disposti a perdere tutto questo in cambio di una lingua pianificata e sotto l'alta tutela del moloc televisivo-consumistico? (*ibidem*)

Il lettore di Pasolini ha perfetta consapevolezza del legame tra impoverimento linguistico e declino politico-culturale. Come già con il latino, alla monotonia del linguaggio massificato si oppone il recupero di una lingua terza, il dialetto, sebbene in maniera diversa da quella dei vari Guerra, Baldini o del Pasolini delle *Poesie a Casarsa*. La grande stagione della poesia dialettale, o per meglio dire della poesia scritta in dialetti marginali o di piccole comunità, ha coinciso con la morte sociale di molti di quegli stessi dialetti. Riprendendo la nozione orlandiana di «ritorno del represso», Mengaldo li definiva «lingue che stanno per non essere più parlate»⁶⁵, o ancora lingue di comunità remote, alle quali il poeta ritorna per colmare la distanza con la terra d'origine. Nulla di tutto questo in Sovente, che scrive non solo a partire da un contesto in cui, come si è detto, la letteratura dialettale ha goduto di particolare fortuna, ma in un dialetto ancora dotato di vitalità e durata, e che non è un idioma lontano, bensì una lingua d'uso quotidiano. Diventa ogni giorno più difficile trovare parlanti lucani in grado di comprendere il dialetto di Tursi, 'immortalato' da Albino Pierro, mentre chi si trovasse a passare per Cappella riconoscerebbe – e non solo nel parlato degli anziani del borgo – i tratti del cappellese. Trattasi del dialetto del centro nativo del Nostro, che si connota per alcune differenze rilevanti con il napoletano e per un lessico che, come ha scritto De Blasi, è sì ben lontano dalla tradizione lirica locale ma che, proprio per questo, «permette di innestare nuova linfa nel tronco del dialetto napoletano, con il conseguimento di esiti nuovi che dalla tradizione si schiudono verso una dialettalità presente e tangibile» (DE BLASI 2013: 97).

3.4.3. Si badi: Sovente riconosce che la sua poesia è «*in dialetto napoletano* ma con elementi lessicali e morfologici diversi attinti dalla parlata del [suo] paese»

⁶⁵ MENGALDO 2000: 8-9. Non solo. Nel suo studio, Mengaldo osserva la contraddizione di fondo di cui si nutre la poesia dialettale: «In quanto sceglie il dialetto *contro* la lingua il poeta dialettale opta per un mezzo più concreto e specifico, che lo avvicina maggiormente – mi si passi la semplificazione – alla realtà viva. Ma d'altra parte questa fuga dalla lingua (*e oggi dalla lingua omogeneizzata*) alla ricerca di uno strumento più specifico può rientrare nella poetica, tipica della modernità, dell'evasione» (*ivi*: 10-1, corsivi nostri).

(SOVENTE 1992a; corsivo nostro). Non avrebbe molto senso, insomma, mostrare la specificità del cappellesse senza dapprima chiarire quella del dialetto napoletano⁶⁶. Al fine di non allontanarci troppo dal nostro oggetto di studio, si è deciso di interrogare il piccolo gruppo di testi della sesta sezione di *Cumae* e, poi, alcuni testi dialettali editi prima del 1998, dai quali emerge la competenza soventiana delle seguenti caratteristiche morfo-sintattiche del napoletano:

- a) lenizione di *b* iniziale: *bollente* → *vullente*; *buttasti* → *vuttaste*;
- b) rotacismo di *d* iniziale o intervocalica: *vede* → *vére*; *dormendo* → *rurmènno*; *pedata* → *peràta*; *dopo* → *roppo*;
- c) fenomeni di dittongazione metafonetica: *attorno* → *attuorno*; *scorno* (vergogna) → *scuorno*; *imbrogli* → *'mbruoglie*; *ferro* → *fiérro*; *vento* → *viénto*; *tormento* → *turmiénto*;
- d) fenomeni di chiusura metafonetica: *governa* → *guverna*; *giornali* → *giurnale*; *pesci* → *pisce*; *poesia* → *puisìa*.

Il riconoscibile dialetto maggiore viene ulteriormente connotato, e diremmo quasi inasprito, dai tratti della parlata di Cappella:

- a) innalzamento di *-à* in *-ò* se in posizione finale⁶⁷: *fare* → *fà* → *fò*; *qua* → *ccà* → *ccò*; *spegnere* → *stutare* → *stutò*; *squagliare* → *squaglià* → *squagliò*;
- b) chiusura dell'articolo determinativo *'o* in *'u* («*'u* scuorno, *'u* viénto, *'u* ffuoco») e di *'e* in *'i* («*'i* ffoglie, *'i* ccose, *'i* pisce»);
- c) resa di *f* con *b* dopo la nasale *m*, per cui «*inferno*» diventa, in *Nun ce abbastanza*, «*imberno*».

È invece gioco-forza, dato l'esiguo numero, non poter riscontrare nei testi dialettali delle peculiarità linguistiche che abbiamo visto connotare l'italiano e il latino. Mancano del tutto i neologismi e le neo-formazioni; anzi, nel caso di conî lessicali, il dialetto si premura di operare un riadattamento meno elaborato dello stesso concetto. Col che, emerge in tutta la sua evidenza come l'iterazione tra lingue sia spesso obbligatoria per comprendere a pieno il messaggio di Sovente, e quanto sia necessario integrare la lettura dei testi trilingue. Così, i «varchi-cunicoli antichi» (*Finge una linea di vento*, v. 15), immaginabili come depressioni del terreno ove echeggia un «coro di voci» proveniente da «un'età sognata» (*ivi*, vv. 13-14), e che mirano a rendere in italiano i «*cunicula antiqua*»

⁶⁶ Sul napoletano e sui dialetti campani si vedano SORNICOLA 1997, DE BLASI-IMPERATORE 2000, DE BLASI 2009.

⁶⁷ SOVENTE 1992a la definisce «caratteristica fondamentale» del cappellesse.

della latinità (*Linea fingit ventosa*, v. 15), diventano le ancor più nitide «tanta rôtte» («tante grotte») di *Na spanna 'i viénto sbaréa* (v. 15). Ma si vedano ancora questi versi tratti da *Neque nobis prodest*:

famesque unum meum caelum,
fremunt folia, stridet
sub lucem cupido-telum [...] (*Neque nobis prodest*, vv. 3-5)

Un neologismo latino come *cupido-telum* può trovare un'equivalenza nell'italiana «freccia del desiderio» che «sibila / [...] al crepuscolo» (*Né ci giova*, vv. 4-5), ma il testo in cappelleso esplicita ancor meglio l'astratto con una frase che restituisce la corporalità dei desideri: «quanno / stò p'asci 'u sole sghizzano 'i vvoglie» (*Nun ce abbasta*, vv. 4-5). La lingua della conversazione nel borgo popolare di Cappella predilige soluzioni di più immediata ricezione e scioglie i neologismi con diverse soluzioni, magari con perifrasi che sappiano mantenerne il significato essenziale, anche qualora l'espressione risulti particolarmente ostica o raffinata. Trova invece ampio spazio nei testi in cappelleso l'inversione, che si realizza in particolare nell'anticipazione del verbo:

«Me fôtte 'a notte» (*Nun ce abbasta*, 1), «sbàtteno 'i ffoglie attuorno» (*ivi*, 4), «quanno / stò p'asci 'u sole» (*ivi*, 5), «stò ccò / 'u scuorno» (*ivi*, 7-8), «putesse / 'u mare squagliò 'i nomme» (*ivi*, 11-12); «Parlano 'i ccose» (*Nu munno 'ncantato*, 1), «'a sbatte e 'a scava / 'u turmiénto» (*ivi*, 6-7), «Trase na luce» (*ivi*, 9); «nun more / ll'ammore e manco pote / 'a paura 'nzerrò ll'uocchie» (*Na spanna i viénto sbaréa*, 7-9), «nàsceno 'i ffoglie» (*ivi*, 16), «se fò 'a jurnata» (*ivi*, 18).

Per quanto scarsamente rappresentato in questo libro, insomma, il cappelleso riesce a costituirsi come lingua poetica, negandosi sì ad alcune soluzioni produttive negli idiomi gemelli, ma stanziandosi comunque su un grado di letterarietà superiore allo zero (e, quel che è più importante, offrendo una verbalità nuova che incrementa le possibilità espressive della versificazione di Sovente).

4. La metrica di Cumae

4.1. Parlare di ‘lingua e stile’ di un poeta rischia di essere esercizio incompleto senza lo studio di come questi caratteri interagiscano con la forma effettiva della versificazione. In genere la maggiore difficoltà nella stesura del profilo metrico di un autore contemporaneo sta nel fatto che è la stessa nozione di ‘metrica’ a generare non pochi problemi, quando applicata a testi recenti. Onde evitare fraintendimenti, si dirà subito che sarebbe del tutto anacronistico credere che la metrica sia ‘morta’ solo perché non si seguono pedissequamente i dettami della prosodia pre-novecentesca: la distinzione oramai acquisita tra ‘metrica libera’ e ‘liberata’ sta lì a confermare la persistenza di limiti autoimposti e schemi tracciabili nel corpo dei versi⁶⁸. E tuttavia, vige una sorta di ‘anti-regola’ nella poesia dell’ultimo scorcio del XX secolo, valida anche per i primi anni di quello successivo, per la quale, in assenza di coordinate salde al ricordo degli strumenti prosodici, occorre ridefinire continuamente le regole del loro utilizzo e del senso stesso al loro ricorso⁶⁹. Ciò vuol dire che, se può essere rischioso negare qualsivoglia riconoscimento di tendenze metriche collettive o almeno in grado di coinvolgere più autori, bisogna pur sempre considerare la forte individualizzazione della prassi, tale per cui ogni poeta, e Sovente tra questi, può adoperare con libertà rime o metri della tradizione senza risultare un restauratore, o scrivere non tenendo conto di ritmica e costanti versali senza risultare però un versoliberista, un eversivo, se non proprio un tardo seguace delle avanguardie.

A tal proposito, volendo prendere in considerazione l’influenza delle forme metriche tradizionali nel *corpus* di *Cumae*, dovremmo notare che il ‘recupero della tradizione’ condotto da neo-metricisti come Frasca o Valduga rimane estraneo alla sensibilità del Flegreo. Sono presenti, nelle raccolte successive,

⁶⁸ La distinzione risale alle classiche *Questioni metriche novecentesche* di MENGALDO 1991: 27-74. Si intende, per metrica liberata, il risultato di un processo che non prevede una rottura drastica dell’impianto metrico, ma una liberazione dalle convenzioni metriche del passato.

⁶⁹ Parla di «uso aperto della regola» GIOVANNETTI 2017: 34. In generale, siamo propensi ad accogliere l’«invito in forma di provocazione» di GIOVANNETTI-LAVEZZI 2010 (ma già di Federico Francucci), che invitano ad accettare la «trasformazione del codice metrico tradizionale, e quindi a non considerare gli innumerevoli slittamenti cui vanno incontro le forme metriche tradizionali come una serie di piccole infrazioni, ma a cominciare a porli nel contesto di un nuovo funzionamento della macchina» (138).

casi di sonetti più o meno regolari, ma in linea di massima si dovrà ragionare di una presenza di ‘spettri metrici’ evocati da strutture strofiche e numerazioni versali; non gli schemi esatti, per quanto sovvertiti dal lessico della cultura di massa, delle forme chiuse, ma interpretazioni libere liberissime dei metri tradizionali, che come tutto nella poesia di Sovente riemergono dal passato senza nulla concedere al rassicurante o al già noto, ma anzi presentandosi come fenomeni inediti, non immediatamente riconducibili ai probabili modelli. Sarebbe difficile non intravedere, per esempio, il modello del sonetto nella filigrana di *Passa una voce...* (due quartine, una terzina e un’ultima strofa di quattro versi), *Mirificus globus* (una terzina seguita da tre quartine) o ancora *Un’altra verità* (due quartine in apertura e chiusura e due terzine nel mezzo). Il risultato, lampante nell’ultimo caso citato, è un ‘criptosonetto eterometrico’ che può superare il limite canonico dei 14 versi, ma che grazie alle divisioni strofiche rimanda comunque alla forma-chiave della nostra letteratura⁷⁰. Ma si pensi anche alle due *In foliis, per folia*, che esibiscono stanze di sei versi e un vocabolario ‘naturalistico’ che non possono non ricordare la sestina lirica di ascendenza due-trecentesca. Si aggiungano, ancora, a corroborare questa discendenza tradita, la sostanziale ‘immobilità’ della scena, a dispetto del pedale apparentemente narrativo, e la raffigurazione di un tempo paradossalmente al di là della temporalità; tutte caratteristiche, queste, che pertengono alla sestina lirica, in special modo a quella legata al filone dantesco (cfr. DE ROBERTIS 2005: 103-105). Certo, le stanze sono solo cinque, manca il congedo e, quel che più conta, non c’è traccia di rime (e dunque, com’è logico, neppure della *retrogradatio cruciata*), ma resta l’allusione a una forma fissa che pure risulta assai praticata dai contemporanei⁷¹.

⁷⁰ Il sonetto vive nel Novecento una sorta di ‘riscoperta’, o per meglio dire di ripresa alla luce delle acquisizioni della liberazione metrica. Un’ampia ricostruzione delle forme del sonetto nella poesia contemporanea è TONELLI 2000; più sintetico il paragrafo sull’argomento in GIOVANNETTI-LAVEZZI 2010: 139-156. La dicitura ‘criptosonetto eterometrico’, adoperata da Gian Mario Villalta e Stefano Dal Bianco per alcuni componimenti di *Dietro il paesaggio* di Andrea Zanzotto, è tratta da ZANZOTTO: 1411.

⁷¹ È soprattutto Gabriele Frasca a recuperare, e in qualche caso ad estremizzare, la forma-sestina: si pensi alla ‘dissestina’ con cui si chiude *Rame* (Milano, Corpo 10, 1984), in cui tornano in ogni strofa interi versi, o all’‘ipersestina’ nella stessa raccolta, composta da ben 42 stanze. Per dare invece un’idea del lessico naturale, e però liricamente connotato, di cui si compone il dittico, citato siano sufficienti i primi versi del testo italiano: «Pervasi di luce vibravano i prati / accanto a fiumi verdi, incantati, / tigli e roseti e olmi gonfi di linfa /

Non sorprende, invece, che i testi in cappellese presentino una notevole libertà metrica, forse meno evidente a causa dello stato già ‘emancipato’ della poesia di origine napoletana. Vero è, infatti, che nella poesia neodialettale campana il vincolo metrico è più debole che nelle altre espressioni nazionali, complice il necessario allontanamento dai modelli stroficamente impeccabili dei primo-novecenteschi. Se i testi di Di Giacomo possono diventare canzoni, taluni addirittura nascendo come tali, è in virtù del loro perfetto isostrofismo; allo stesso modo Russo predilige per i suoi schizzi la forma del sonetto, e vale la pena ricordare come ancora Eduardo De Filippo scriva numerosi sonetti e adoperi la quartina di endecasillabi in rima incrociata per le sue narrazioni in versi (si pensi al poemetto *Vincenzo De Pretore*, precedente in versi della semiomonima commedia messa per la prima volta in scena nel 1957). Ma all’altezza della scrittura di Sovente la lezione della Napoli di fine Ottocento è ampiamente elaborata e archiviata, sì che un poeta essenzialmente lirico come Achille Serrao può accostare metri canonici a ipermetri o soluzioni persino più ardite⁷².

4.2. Sono almeno tre i tratti più evidenti della metrica di *Cumae*: la preferenza per il monostrofismo; l’accostamento libero e all’apparenza casuale di metri di varia lunghezza, anche se non si tende mai ad accostare metri molto lunghi ad altri particolarmente brevi; il ricorso frequente all’*enjambement* forte.

Per quanto riguarda il monostrofismo, conforta la constatazione il mero dato numerico, giacché ben 57 dei 96 componimenti si compongono di una stanza singola. Le percezioni e i *flashes* che si susseguono nel libro si esauriscono nello spazio di una sola strofa, riuscendo a contenere anche il momento della riflessione su quanto colpisce l’occhio e la mente del soggetto (sia esso indefinito o riducibile alla prima persona singolare). *Mens* e *La mente*, dove l’accorgimento della presenza di «tarli nel legno» scatena

rinascevano ogni giorno dalle mani / infinite degli dei giocondi e sovrani: / zitto e innocente il diavolo dormiva [...]» (*In foliis, per folia*, vv. 1-6).

⁷² Basti, come *exemplum*, la prima stanza di *Mal’aria* (da *La draga le cose*, Marina di Minturno, Caramanica, 1997): «C’è rummasa ’a scumma d’ ’a culata mo’ / na chiorma ’e muscille che s’aggarba / pezzulle ’epane sereticcio quacche / «silòca» ’nfacc’è pporte arruzzuta / e ’o viento nu viento ahi na mal’aria / ’a quanno se ne só / fujute tutte quante secutanno ’o ciuccio ’nnante, ’e notte / c’ ’a rrobba ’a rrobba llo’ro (’o ppoco pucurillo ca serve e tène) / e ’a pòvere s’aiza ’int’a stu votafaccia / pe’ ll’aria che se tegne d’ ’o janco d’ ’a petrèra» (vv. 1-10).

l'immaginazione del pensante, o *La leggenda del paese*, che si regge sui brandelli di un discorso ascoltato in maniera intermittente, si consumano nel giro di un'unica stanza, mentre testi a trazione maggiormente narrativa (per quanto comunque brevi), come la coppia *Speculum et focus / Lo specchio e il fuoco*, le due *In foliis, per folia* o *Camminando per i Campi Flegrei*, si dividono in più parti.

La prassi metrica agevola anche l'interpretazione di componimenti altrimenti subdoli: è il caso di *In specu* e *Al buio*, i testi più lunghi del libro che, a una prima lettura, sembrerebbero assimilabili alla forma poemetto⁷³. E però, i più di 120 versi che compongono il dittico non si dividono in strofe, ancorché prive di isometria o legami rimici. Trattasi invece di flussi ininterrotti di versi, che attestano l'assenza di qualunque intento narrativo – nonostante e anzi contro la lunghezza stravagante – proponendo piuttosto una catena di figure animali, vegetali e minerali, talvolta ibridate, che si sostituiscono l'una all'altra con rapidità.

Monodiche o plurali che siano, le stanze di *Cumae* si costruiscono su una libertà metrica pienamente in linea con le tendenze della poesia italiana tardo-novecentesca. Non avrebbe molto senso calcolare la frequenza con cui compaiono novenari o decasillabi, o produrre griglie entro cui sistematizzare gli esiti di un computo integrale del libro. Sarebbe al contrario opportuno ricordare l'interpretazione del fatto metrico offerta da Sovente:

Il verso è tradizionalmente una unità di senso, ritmicamente costruita e con una sua memorabilità. Il verso, però, fa i conti con gli altri versi, per cui un verso, preso isolatamente, può risultare debole e insignificante, mentre in un contesto compositivo più ampio trova la sua pregnanza e legittimità.⁷⁴

L'interpretazione spiega anche il frequente ricorso alle dislocazioni, all'iperbato

⁷³ A dire il vero, nel Novecento la categoria di 'poesia poematica' raccoglie esperienze tra loro molto diverse, e rischia di ridursi a un'etichetta di comodo per indicare tutto quello che non è né abbastanza breve da rientrare nelle strutture canoniche della lirica occidentale, né abbastanza lungo da imporsi come grande poema. Antonio Girardi parla esplicitamente di un «paradossale, disponibilissimo e moderno 'non genere' [...] definibile più che altro per contrasto con le forme liriche più tipiche della modernità» (GIRARDI 2010: 249).

⁷⁴ SOVENTE 2002: 101. La considerazione si ritrova nelle pagine che uno dei nostri maggiori metricisti ha dedicato al verso libero: nella metrica versoliberista, «ha scarso peso il verso considerato bella sua singolarità, estratto dalla serie di cui fa parte» (MENICHETTI 1993: 147).

e alle perturbazioni sintattiche: se si considera, infatti, la metrica come un espediente ‘seriale’, cioè comprensibile solo considerando la compattezza di una serie di versi, assume nuovo senso la disposizione delle parole, che fungono ora da connettori e ancore del fatto metrico⁷⁵. Lo stesso sfruttamento intensivo dell’*enjambement* forte, che spezza di frequente articoli o preposizioni e nomi, si spiega come un ennesimo modo per restituire una compattezza a un testo che apparirebbe altrimenti sfilacciato.

Tutto questo porta però a valorizzare elementi che, tecnicamente, andrebbero considerati retorici o sintattici, e che vengono ora investiti di uno statuto metrico. Nel momento in cui l’apertura della norma evocata da Giovannetti ingloba componenti extra-metriche del fatto testuale al fine di produrre una regola nuova ma non meno stabile, è doveroso considerare *tutti* gli elementi in questione come espedienti che compattano le poesie di Sovente in sostituzione della prosodia tradizionale. È allora probabile che valga, in *Cumae*, una «metrica del discorso» (GIOVANNETTI-LAVEZZI 2010: 248) che si fonda su forme di ripetizione che giustificano ritmicamente il testo. Si è visto quanto siano ricorrenti, in particolar modo nei testi italiani e latini, le anafore, le ripetizioni, i parallelismi; ed è tutt’altro che accessorio il ricorso a una sorta di *Ringkomposition* in virtù della quale gli elementi iniziali di un componimento vengono ripresi alla fine, talvolta senza modificarne neppure la forma (e in qualche caso ripetendoli quasi alla lettera):

*Perduta la nave nel gorgo
di un grigioazzurro paesaggio che
l’inquieto viavai degli occhi
dei pensieri ingoiava [...]
fu ed è la stessa
stolta necessità che stringe
la nave perduta nel gorgo*

⁷⁵ Per questa interpretazione, che risente del resto delle riflessioni sul verso libero di Jurij N. Tynjanov, si veda anche ESPOSITO 1992: 26-28. Bisogna anche riconoscere che nella testualità di *Cumae* non si verificano scarti metrici eccessivamente bruschi, se non in casi che fanno storia a sé come *Saliscendi*, dove l’alternarsi di versi lunghi e brevi restituisce prosodicamente il «saliscendi di foglie» (v. 1) con cui esordisce il testo. Non sempre sono reperibili ritmemi dominanti, nei testi soventiani; ma quel quanto di ‘informale’ di questa metrica (per la definizione di ‘metrica informale’, cfr. GIOVANNETTI-LAVEZZI 2010: 266-270), che impedisce di tracciare precisi schemi o moduli ricorrenti, si stempera in un uso del verso libero modulato sulle misure dominanti assegnate al testo.

di un deviante blu (*Nel gorgo di un deviante blu*, vv. 1-4, 17-20; corsivi nostri).

Rispondono a questa discorsività anche le sequenze, frequenti nelle scritture in latino, di coppie o tristici di versi ritmicamente identici, spesso segnalate da anafore: *Luna in circulo adfixa...* presenta sia un distico con *ictus* di I-IV-VII «silens est oculus luna / campos desertos adspiciens» (vv. 4-5), sia un distico come «luna in lacu reflexa / luna in axe convexa» (vv. 13-14), dove alla coincidenza ritmica si aggiungono l'anafora, l'allitterazione in *x* e *dulcis in fundo* la rima. A identici propositi di tenuta del ritmo rispondono le più frequenti rime al mezzo e interne⁷⁶; ma al di là della presenza di rime, la funzione ritmico-associativa dell'istituto viene affidata proprio alle figure di ripetizione, che si configurano come 'rime psichiche' utili a rendere memor(izz)abili i testi.

Il recupero continuo degli stessi elementi, il gioco continuato della ripetizione, porta però il discorso poetico a farsi regressivo: la semantica ruota attorno a un senso già definito, e alla narrazione, che richiederebbe un andamento in avanti improntato alla storicità, si preferisce il ragionamento monologico⁷⁷. Non si sminuisce affatto la poesia di *Cumae* definendola 'monotona': nel momento in cui si stabilisce un vocabolario ben definito, a sua volta ancor più circoscritto nei testi singoli, che ripetono e rimuginano su poche espressioni, il risultato non può che essere una poesia il cui discorso torna di continuo su se stesso e, di conseguenza, sul suono e sul ritmo che lo contraddistinguono.

4.3. Il trilinguismo costringe, inevitabilmente, a scelte metriche divergenti; ma esiste, per l'assetto metrico, una complementarietà simile a quella linguistica. Variazioni sottili o macroscopiche nella tessitura formale differenziano testi monotematici, che nel rimpallo silenzioso dei comuni tratti metrico-ritmici instaurano una nuova, ennesima forma di dialogo reciproco. Avremo così

⁷⁶ Assieme a questa possibilità interpretativa si dovrà pur sempre segnalare la fortuna straordinaria che gli istituti della rima interna e al mezzo conoscono nel Novecento; cfr. MENGALDO 1991: 56.

⁷⁷ Ci sia concesso di ripetere un esempio, davvero illuminante da questo punto di vista, e si osservi come *In specu* e *Al buio*, testi che maggiormente si avvicinano alla forma poemetto, dunque una delle forme improntate alla narrazione in versi, non raccontino affatto una storia.

sequenze di allitterazioni e assillabazioni che tornano in testi attigui, come negli *explicit* dai toni cupi di *Rudera* e *Ruderi*, più volte citati nelle scorse pagine:

rudera historiae obscura
sub sole alte loquuntur.

sotto il sole – lassù – a perdifato
parlano i ruderi oscuri della storia.

Ma è forse nella poesia trilingue che si assiste a un autentico gioco di rimandi fonici che potenzia l'originale ripetitività del discorso soventiano. Un buon campione d'esame è la terna *Nu munno 'ncantato* / *Un mondo incantato* / *Mirificus globus*. I primi due componimenti sono strutturalmente affini: entrambi si compongono di quattro stanze di tre versi (la prima e l'ultima), cinque versi (le seconde) e tetrastiche (le terze stanze); *Mirificus globus* presenta invece un invariato numero di versi, ma una prima stanza tristica alla quale ne seguono tre di quattro versi. I versi variano dal senario al dodecasillabo, ma è *Mirificus globus* che presenta la maggior compattezza prosodica, con versi che variano dal settenario all'endecasillabo ma con una netta prevalenza di ottonari e novenari, raccolti in particolare nella seconda stanza. *Nu munno 'ncantato* e *Un mondo incantato* sono legate anche dal punto di vista rimico. Per quanto riguarda la prima, si riscontra una sola rima ai vv. 12-15, «morte : pporte», e un'assonanza inframezzata da rima interna nella seconda stanza, «viénto : turmiénto : tiémpo». Altra rima interna è «'ncantato : spaparanzàto» (vv. 13-15), nella stanza di chiusura. La situazione è pressoché identica nel testo italiano: rima ai vv. 12-15 «morte : porte», assonanza nella seconda stanza, «vento : tempo», e rima interna «vento : tormento». Altra rima interna è «incantato : spalancato» (vv. 13-15), nella stanza di chiusura. Diverso è ancora una volta il caso di *Mirificus globus*, che presenta una rima ai vv. 3-4 «accendit : prehendit», ma non mancano rime sdruciole ritmiche in omeoteleuto come «temporis : tenebris» (vv. 6-7), «leniter : alacriter» (vv. 11-15). Numerose in tutte le liriche le allitterazioni, che nel caso di *Un mondo incantato* seguono e al massimo prolungano quelle del cappellese: avremo infatti «ffuoco, ffantasie» e «fuoco, fantasie, fessure»; «ra sempe 'a sbatte e 'a scava» e «scuote, scava, sempre»; «rruvine, rrevuóto», «ruinas : ruit» e la tortuosa «s'insinua, luce, luce, un turbinio», fino all'assillabazione finale, esclusiva del dialetto, «felòseco, Vico», a cui si ricollega l'assillabazione latina «Vico, visibilem».

5. Tornare ai rudera. La nuova edizione di Cumae

Tutte le lingue del mondo, ci suggerisce Sovente, servono a interpretare le infinite voci dell'anima, a dar suono e forma a una realtà che si rivela inesauribile dal momento in cui il soffio della nostra umanità la fa vivere: così ogni volta che una lingua muore è una parte dell'anima del mondo che scompare con essa. Sovente ne è convinto a tal punto che di lingue ne usa tre, diverse ma collegate tra loro da un rapporto di parentela, anzi di filiazione: l'italiano, la lingua della nostra identità nazionale; il dialetto, che è in questo caso un dialetto campano, lingua del nido in cui si sono riconosciute e pronunciate le prime parole colte sulle labbra della madre; il latino, la grande lingua del nostro passato da cui entrambe le altre, anche quella della culla, derivano. Il risultato è una delle espressioni più alte della nostra poesia contemporanea.⁷⁸

Con questa onorevole motivazione, venne conferito all'unanimità il Premio Viareggio-Rèpaci a *Cumae*. Era il 29 agosto 1998⁷⁹. Sovente ricordò sempre con emozione quel riconoscimento, il primo veramente prestigioso della sua carriera di poeta:

Sentirmi protagonista di uno degli eventi culturali più significativi d'Italia mi dava un'emozione indescrivibile, di gioia e di eccitazione, insieme. Il pensiero che prima di me erano stato insigniti di quel Premio, che in conferenza stampa avevo definito il Nobel italiano della poesia, tra gli altri, Saba, Scotellaro, Pasolini, Gatto, mi riempiva di orgoglio (SOVENTE 2012: 8).

Gli anni successivi avrebbero visto, congiuntamente al consolidarsi del nome di Sovente nel panorama poetico italiano, un costante inserimento di testi provenienti dal libro in antologie poetiche⁸⁰. E tuttavia, colui che abbia a cuore

⁷⁸ Si cita la motivazione da ILLIANO 2017: 240-241.

⁷⁹ Il libro venne preferito a *L'Attesa* di Adolfo Frigessi e *La cattura dello splendore* di Emilio Jona. Gli altri vincitori del Viareggio di quell'anno furono *La neve e la colpa* di Giorgio Pressburger (sezione Narrativa) e *Occhiacci di legno* di Carlo Ginzburg (Saggistica).

⁸⁰ Una precocissima e abbondante antologizzazione di testi da *Cumae* è in VITIELLO 2003, che inserisce (non senza diversi errori di battitura e omissioni) *In flatu*, *Nel fiato*, *Luna in circolo adfixa...*, *Luna in un cerchio fissa...*, *Ti amai*, *Prato e naufragio*, *Tu, Cuma...*, *Di là*, *Acqua mediterranea*, *Neapolis*, *Né ci giova*. L'anno dopo, una strofa di *Le antiche donne cumane* compare in ARAGONA 2004, all'interno di un'antologia tematica curata da Pietro Treccagnoli sulle rappresentazioni letterarie della Sibilla Cumana. Il 2005, anno di pubblicazione delle più importanti antologie di poesia tardo-novecentesca, vede *Cumae*

una valorizzazione della poesia soventiana, valorizzazione che non sia solo dettata da amicizia o conoscenza (come spesso, ahinoi, accade quando si parla di poesia recente), ma da un discorso critico fondato sulla filologia e metodologicamente serio, non può dirsi soddisfatto della scomparsa di Sovente dai radar dei lettori, e tranne gli sforzi di pochi indomiti esegeti-sostenitori, parlare di Sovente al cosiddetto ‘pubblico della poesia’ lettori (nonostante il suo pretendere di essere tale) vuol dire spesso parlare di un carneade, di una scrittura sconosciuta, di titoli appena uditi nell’oceano della letteratura italiana contemporanea.

È giunta l’ora di tornare ai *rudera*, rimettendo in circolazione un testo troppo presto svanito dai già rachitici scaffali dedicati alla poesia. La presente edizione propone al pubblico *Cumae*, ormai fuori stampa da anni, corredandolo di un commento integrale, una ‘buona pratica’ che proprio in Italia ha trovato particolare fortuna e numerosi tentativi di codificazione. Si pongono, ovviamente, e più che mai per i testi contemporanei, alcuni problemi originali e di non sempre facile soluzione. Primo fra tutti, il senso stesso di un lavoro simile. Già Rodolfo Zucco e Sabrina Stroppa hanno individuato nel commento a un’opera particolarmente significativa di autori per i quali non è ancora ipotizzabile una grande operazione critico-filologica (un ‘Meridiano’, per citare la collana di classici per antonomasia) un utile strumento per restituire i testi ai lettori, soprattutto a quelli delle scuole e delle università, e per avviare una ricostruzione della storia poetica recente a partire da raccolte esemplari, meritevoli di una maggiore attenzione critica⁸¹. *Cumae* rappresenta una svolta nella scrittura di Sovente⁸², e per molti versi costituisce anche il suo libro

comparire in TESTA 2005, che inserisce *Aves*, *Gli uccelli*, *Neque nobis prodest*, *Né ci giova* e *Nun ce abbasta*, e ALFANO ET AL. 2005, che oltre a presentare *Di sbieco*, *In flatu*, *Lingua*, *Nescit Minotaurus*, *Lepri*, *Insetti e sottopassaggi*, *Donna flegrea madre*, *Acqua mediterranea*, *Neque nobis prodest*, *Né ci giova* e *Nun ce abbasta* propone una ricca selezione di testi dalle altre raccolte (valorizzando anche i lavori in italiano editi da Vallecchi). La piccola antologia di testi campani contenuta in DE BLASI 2009 propone invece *Nun ce abbasta* come *exemplum* di poesia neo-dialettale (sono leggibili anche *Neque nobis prodest* e *Né ci giova*, ma in corpo minore e su rigo continuo). Ulteriori informazioni bibliografiche sono consultabili nell’apposito paragrafo del *Profilo bibliografico* in appendice.

⁸¹ Le considerazioni di ZUCCO 2016a sono sintetizzate e discusse in STROPPA 2016: 174.

⁸² Mi sembra tuttavia interessante far notare che Zucco individua in un’altra opera di Sovente, e cioè in *Per specula aenigmatis*, il libro che potrebbe rappresentare Sovente in un’ipotetica collana di raccolte poetiche contemporanee commentate (cfr. ZUCCO 2016a: 200-201). La

‘esemplare’, quello in cui sono già contenute tutte le figure e le tematiche che si riverbereranno nella produzione successiva; allo stesso tempo, rientra probabilmente tra i libri che dovranno essere tenuti in considerazione in una futura ricostruzione della poesia italiana degli anni Novanta.

Oltre al ‘perché commentare *Cumae*’, si pone il dilemma del ‘come farlo’. Il presente commento si organizza in questo modo: ogni lirica è introdotta da un ‘cappello’ nel quale si dà conto della storia compositiva-editoriale del testo e si traccia una prima panoramica di contenuti e motivi che lo caratterizzano; segue una nota metrico-stilistica dedicata principalmente all’individuazione di costanti ritmiche nella versificazione, di stilemi ricorrenti nel testo e ancora di figure di suono o retoriche; alla poesia seguono le vere e proprie note di commento, volte a chiarire i passaggi più complessi, i rapporti intertestuali, con particolare riferimento ai richiami interni alle opere edite e non di Sovente stesso, e a discutere i processi d’intervento sul testo. Tale organizzazione, che rispetta in fondo il più che collaudato modello di Dante Isella, non funziona nei casi di coppie e triadi testuali in più lingue. La soluzione prevista per questi testi, che costituiscono d’altronde il fulcro di *Cumae*, prevede un cappello introduttivo unico per quelli tematicamente affini, che illustri – anche a costo di una notevole lunghezza – tutti i riferimenti e le scelte stilistiche comuni; a questo, seguono cappelli metrici specifici per ogni componimento e note di commento che diano conto delle differenze formali, contenutistiche o, più sottilmente, semantiche, che intercorrono tra gli stessi⁸³. L’obiettivo è quello di dimostrare l’autonomia dei testi in lingue diverse di Sovente, che non andranno considerati ‘traduzioni’, ma espressioni diverse di uno stesso contenuto. Rimane, questa,

proposta dello studioso ha una sua ragion d’essere: indubbiamente l’opera del 1991 si configura tanto come un punto di svolta epocale (è pur sempre la prima prova bilingue di Sovente) quanto come un’opera affascinante, di difficile comprensione ma in grado di attrarre il lettore per mezzo dei suoi artifici linguistici e delle sue combinazioni figurali. Rimaniamo però dell’avviso che sia *Cumae*, in quanto raccolta maggiormente conosciuta di Sovente e prima a contenere le tre lingue maggiore della sua poesia, a meritare la ‘palma’ del commento.

⁸³ È doveroso segnalare che non è stato possibile rispettare la *mise en page* originale dei testi bilingue. Per impaginare il testo a fronte completo delle note di commento, sarebbe stato necessario adoperare programmi di videoscrittura specializzati, così come *plug-in* appositamente progettati per le edizioni di classici della letteratura greca e latina; purtroppo, limitate competenze informatiche hanno impedito la realizzazione di questa soluzione editoriale. Ci scusiamo con i lettori.

nient'altro che un'ipotesi di lavoro, resa applicabile dalla disposizione dei testi propria di *Cumae*, ma che risulterebbe già impraticabile per i testi in più lingue di *Carbones*, in quanto distribuiti a distanza l'uno dall'altro, a ulteriore certificazione della loro indipendenza. Il risultato è dunque una fusione delle due tipologie di organizzazione del commento più fortunate o comunque più adoperate per la poesia contemporanea: quella 'raccontata', adoperata da curatori come Andrea Afribo, Laura Gatti e Sabrina Stroppa, in cui alla tripartizione canonica si predilige un discorso unitario in cui si mettono in rilievo argomenti, rilievi lessicali e caratteristiche metriche comuni, e quella modellata nel tempo da Contini e Isella, che nel caso di *Cumae* si rileva molto utile per segnalare le divergenze tra loci testuali e le loro specificità.

Si è cercato di sciogliere molte delle figure e dei simboli adoperati da Sovente. Rimangono con ogni probabilità margini di incomprensione, ma è stato scritto che il commento alla poesia contemporanea è destinato a scontare la fondamentale 'oscurità' della stessa, così spesso di taglio privato e difficilmente intendibile⁸⁴. A meno di non voler ricorrere a facili impressionismi volti a sostituire l'esigenza di chiarezza con richiami alla 'magia della parola' o al 'mistero della poesia', occorre talvolta doversi fermare, nella speranza che col tempo emergano ulteriori materiali o giungano a compimento studi utili allo scioglimento di *cruces* interpretative. Va detto, in effetti, che la quantità di lavori critici sui quali si è potuto fondare il nostro commento è stata, ed è tutt'ora, molto ridotta. A ciò, si aggiunga che, rispetto ad altri autorevoli commenti, non è stato possibile confrontarsi direttamente con l'autore. Sovente ha lasciato questo mondo nel 2011; non c'è stato tempo per interrogarlo su possibili allusioni a testi della tradizione, né sollecitare chiarimenti nel corso di un'intervista. Il 'corpo a corpo' che si ingaggia con la sua opera non può che essere *in absentia*, da condurre esclusivamente sulle carte e sui versi dell'autore, potendo tutt'al più contare sulle dichiarazioni rilasciate in articoli

⁸⁴ Cfr. STROPPA 2016: 177-179. Più avanti, nello stesso saggio, si legge che «se già per i testi canonizzati il commento deve essere periodicamente ripensato, e dunque storicizzato, in relazione alle diverse competenze di lettura del pubblico, nonché al progredire degli studi su un autore o un'opera, nel caso della poesia contemporanea deve anche confrontarsi con testi spesso programmaticamente oscuri perché 'privati', e in quanto tali sommamente resistenti a operazioni di esegesi o di parafrasi» (*ivi*: 187). Proprio per questo, si è evitato, tranne in casi eccezionali, di proporre parafrasi che poco o nulla potrebbero aggiungere alla comprensione dei passaggi, preferendo soffermare l'analisi sugli aspetti retorico-formali che complicano il testo.

precedenti la scomparsa.

La speranza, s'intende, è che questa nuova edizione possa favorire una (ri)scoperta dell'*opus phlægreum* di Sovente. Se lo strumento del commento avrà aiutato anche un solo lettore a penetrare più a fondo nella scrittura di Sovente, sollecitando magari il confronto con gli altri suoi testi, questo lavoro non sarà stato vano.

Il primo e maggiore ringraziamento va a Luigi e Marco Sovente, fratello e nipote del poeta, per la disponibilità e la gentilezza con la quale hanno accolto il progetto di riedizione di *Cumae* e lasciato consultare i materiali mano-dattiloscritti dell'archivio del loro parente, e a Nestore Antonio Sabatano, presidente dell'Associazione "Michele Sovente", per l'aiuto dato nell'entrare in contatto con la famiglia Sovente.

Era l'11 ottobre del 2010 quando, alla fine del primo giorno del primo anno del corso di laurea triennale in Lettere Moderne, un professore di Filologia prestatato alla cattedra di Letteratura italiana ci rivelò che esistevano ancora poeti in grado di scrivere in latino, come un tal Michele Sovente. Quel professore era Andrea Mazzucchi, primo sostenitore di questa tesi; il mio debito con lui non è neppure quantificabile.

Si ringraziano infine coloro che hanno letto, discutendoli, passaggi o capitoli della tesi: Giancarlo Alfano, Nicola De Blasi, Eleonora Lima, Matteo Palumbo, Franco Pierno.

Nota al testo

1. Descrizione dei testimoni

1.1. L'EDIZIONE MARSILIO

Cu = *Cumae* | Michele Sovente || Marsilio *poesia*

POESIA | Collana diretta da Giovanni Raboni

Progetto grafico: Tapiro || ISBN 88-317-6894-8 || © 1998 | BY MARSILIO EDITORI® S.P.A. in VENEZIA

Michele Sovente | *Cumae* || Marsilio *poesia*

Indice || 6 Rudera | 7 Ruderi || I. || 11 Di sbieco | 13 In camera oscura | 15
Dove | 17 Vacua voragine | 18 In flatu | 19 Nel fiato | 21 C'è un brusio | 23
Nell'afelio | 24 Mihi sunt | 25 Ho io | 27 La distanza | 28 Hiemis silentium |
29 L'invernale silenzio | 30 In gurgite temporis | 31 Nel gorgo del tempo | 33
Passa una voce... | 34 Lingua | 35 La lingua || II. || 39 I pianeti roventi del buio |
41 Quella luna | 42 Luna in circulo adfixa... | 43 Luna in un cerchio fissa... | 44
Nescit Minotaurus | 45 Non sa il Minotauro | 48 Charta-mare | 49 Carta-mare |
53 Suoni leggendari | 55 Ti amai | 57 Flegree frane | 59 Tu cervo volante... |
61 Tersa sull'acqua... | 64 Et olim et nunc | 65 E una volta e ora | 66 In
colluvie | 67 Nel caos || III. || 71 Lepri | 72 Mens | 73 La mente | 75 Il gatto
e il sacco | 77 Cucciolo | 80 Definitiones | 81 Definizioni | 83 Insetti e
sottopassaggi | 84 Aves | 85 Gli uccelli | 86 Sub vesperum hirundines | 87
Prima di sera le rondini | 89 Fermezza e debolezza | 91 Tanti secoli fa | 93
Becchi | 95 Antinomie | 98 Piscis fractus | 99 Il pesce spezzato | 100
Speculum et focus | 101 Lo specchio e il fuoco | 106 Septies | 107 Sette volte ||
IV. || 111 Sotto i piedi un vuoto... | 113 Immobilismo e bradisismo | 115 Il
marmo | 117 Donna flegrea madre | 119 La leggenda del paese | 121 Le antiche
donne cumane | 123 Prato e naufragio | 124 Tu, Cumae... | 125 Tu, Cuma... |
127 Nel gorgo di un deviante blu | 130 In foliis, per folia | 131 In foliis, per
folia | 135 Di là | 137 Parlerai... | 139 Acqua mediterranea | 142 Aqua et
ellipsis | 143 L'acqua e l'ellisse | 147 Pare | 149 Fosforo e zolfo | 151
Neapolis | 153 Un'altra verità || V. || 157 Saliscendi | 161 Camminando per i
Campi Flegrei | 164 In specu | 165 Al buio || VI. || 179 Neque nobis prodest |
180 Né ci giova | 181 Nun ce abbasta | 183 Usque ad subcaudas | 184 Fino
alle sottocode | 185 Ll'ùrdemi córe | 187 Nu munno 'ncantato | 188 Un mondo
incantato | 189 Mirificus globus | 191 Linea fingit ventosa | 193 Na spanna 'i
viénto sbaréa | 195 Finge una linea di vento |

1.2. TESTIMONI MANO-DATTILOSCRITTI

Il manoscritto di Scale

Sc = Cappella di Monte di Procida (NA), Biblioteca “Michele Sovente”. Faldone composto da una cartelletta del gruppo Citybank Italia color verde e riportante la scritta “Il Mattino || Napoli com’è(ra)” che raccoglie 76 carte manoscritte, di formato A4, 73 delle quali non presentano numerazione ma sono divise in fascicoli non equivalenti. Tutte le carte presentano i testi sul *recto*. Il faldone conserva il progetto di una raccolta intitolata *Scale* (inizialmente *Di sbieco*) con poesie composte tra il 1982 e il 1985. Contiene:

- fasc. 1: Michele Sovente. Di sbieco. 1982-1985
 - c. 1: Intestazione (MICHELE SOVENTE | DI SBIECO | 1982-85)
 - c. 2: Epigrafe
 - c. 3: I
 - c. 4: Lungo rantolo all’ombra ...
 - c. 5: Di là, stretta nella ...
 - c. 6: Brevi orme ronzano ...
 - c. 7: Contro gli orologi pullula ...
 - c. 8: Instabile l’acqua ...
 - c. 9: Fiorisce alone ...
 - c. 10: D’ora in ora cadendo ...
 - c. 11 : Il brusio del palmo vuoto ...
 - c. 12 : Brusiscono gli autunni ...
 - c. 13 : Segno dopo segno ...
 - c. 14 : Perpetuo che dondola bruco ...
 - c. 15 : Il fremere febbrile che fa ...
 - c. 16 : Inseguo la luce ...
 - c. 17 : Viaggia l’eco ...
 - c. 18 : Presa la preda ...
 - c. 19 : Di muco e sangue ...
 - c. 20 : Il miele, una stella ...
 - c. 21 : Mi portano le albe ...
 - c. 22 : Le giornate ...
 - c. 23 : Ti assomiglio spesso al filo ...
 - c. 24 : Defectio amara lectio ...

c. 25: Mordo foglie d'autunno...

fasc. 2: II

- c. 1: II
- c. 2: È soffio improvviso...
- c. 3: Alti o bassi ardori...
- c. 4: Da un bel po' ormai...
- c. 5: Casto cielo...
- c. 6: ...almeno qui c'è un po' di sole...
- c. 7: Uomini attenti parlare...
- c. 8: In alto – mi dico – silenziosa vige...
- c. 9: Dove, chiedendomi, la neve...
- c. 10: Ma visto di lato...

fasc. 3: III

- c. 1: III
- c. 2: Giallo tubetto...
- c. 3: Turchino l'inesploso...
- c. 4: Di rado – gli scarsi passi...
- c. 5: Nonostante le rughe avanzate...
- c. 6: (...) di godere... e non ero io...
- c. 7: (...) da tanto invano girare intorno...

fasc. 4: IV

- c. 1: IV
- c. 2: Traducendo di frodo...
- c. 3: Nel cuore se lo teneva...
- c. 4: Tersa sull'acqua di lei...
- c. 5: Di lena, così, nel muro...
- c. 6: Dal brusio dei tuoi capelli...
- c. 7: Mi telefona Livia...
- c. 8: Da parte le tracce...
- c. 9: Gabbia maculata dentro...
- c. 10: Parlando per le scale...
- c. 11: Colore rovesciato nel suo opposto...

fasc. 5: V

- c. 1: V
- c. 2: Poi piano pigola...
- c. 3: Vento vibrava velicando vele...
- c. 4: Vanivi vello-velieri vanivi...
- c. 5: Verdognolo verdiccio verdemare...

- c. 6: Vergini vini vagheggia vinaio...
- c. 7: Vaporosa voce: voce-vetriolo...
- c. 8: Venere-Vento volò vaporose...

fasc. 6: VI

- c. 1: VI
- c. 2: Sui binari della Cumana...
- c. 3: A vederlo magro così...
- c. 4: Morta da due mesi e più...
- c. 5: Silenzioso e strano...
- c. 6: A picco negli abeti...
- c. 7: Radici e adolescenze...
- c. 8: Da indefinito tempo...
- c. 9: Voci amputate mani...
- c. 10: Vado perché ho sonno...
- c. 11: Ma rido perché devo...
- c. 12: Indice
- c. 13: Indice

Non fascicolato

- c. 1: Computo dei versi
- c. 2: Indice
- c. 3: Indice

Il faldone 'Conto Gratis'

CG = Cappella di Monte di Procida (NA), Biblioteca "Michele Sovente". Faldone composto da una cartelletta del gruppo Citybank Italia color bianco e verde e riportante la scritta "Conto Gratis || Il conto | corrente | senza | spese" che raccoglie 36 carte dattiloscritte e manoscritte, non numerate, di formato A4, databili tra il 1986 e il 1992. Tutte le carte presentano i testi sul *recto*. La più antica è la c. 23, testimone del componimento in latino *De flore* e di due traduzioni in italiano; la recenziore è la c. 36, datata 25 maggio 1992. Il faldone conserva poesie in italiano, latino e dialetto.

Il faldone tramanda *Nottambule effigi*, originariamente selezionata per *Cumae* come attestato da una postilla a matita dell'autore, e le prime versioni di *Charta-mare* / *Carta-mare*.

Contiene:

- c. 1: Unirsi e disunirsi | Nottambule effigi
- c. 2: 'U puorto | Il porto
- c. 3: Birota et puer | La bicicletta e la bambina
- c. 4: Io vulessi | Vorrei
- c. 5: Controvento
- c. 6: Le vagheggiate mappe
- c. 7: Spina nell'occhio
- c. 8: Controvento
- c. 9: Le vagheggiate mappe
- c. 10: Questa pienezza
- c. 11: Spina nell'occhio
- c. 12: Mi telefona Livia...
- cc. 13-14: La sera
- c. 15: L'ora, l'ombra
- c. 16: L'ora, l'ombra
- c. 17: Pullecino accucciulato... | Pulcino rannicchiato (accovacciato)...
- c. 18: Uommini pilusi | Uomini pelosi
- c. 19: Quanno chiove | Quando piove
- c. 20: Ll'urdeme foglie | Le ultime foglie
- c. 21: 'A chiava | La chiave
- c. 22: 'U cielo | Il cielo
- c. 23: De flore | Traduzione
- cc. 24-25: Charta-mare | Carta-mare
- c. 26: 'A varca | La barca
- c. 27: Anni | Anni
- c. 28: Sotto 'u cielo r' 'a casa | Sotto il cielo della casa
- c. 29: 'U viento | Il vento
- c. 30: 'U viento | Il vento
- c. 31: 'U viento | Il vento
- c. 32: 'U puorto | Il porto
- c. 33: 'U puorto | Il porto
- c. 34: Il mercatino
- c. 35: Esse. Non esse
- c. 36: Le stelle

Il faldone 'Mutuo Casa'

MC = Cappella di Monte di Procida (NA), Biblioteca "Michele Sovente".
Faldone composto da 96 carte manoscritte e dattiloscritte, alcune delle quali

(quelle dalla c. 25 alla c. 43) organizzate in un fascicolo autonomo. Tutte le carte presentano i testi sul *recto*; alcune, sporadicamente, conservano date di stesura manoscritte a matita sul *verso*. Le carte sono databili tra il 1991 e il 1992: la più antica, datata «Giovedì 26 aprile 1991 | Ore 18,50/19,10» è la c. 12, che attesta la poesia *Un'altra luna*; la recenziore, invece, è la c. 45 che, intitolandosi *Il nuovo anno*, potrebbe suggerire che la data in calce («Giovedì 31 dicembre 1992 | Ore 17,20/17,50 || Aspettando il 1993...») coincida con quella di composizione.

Contiene:

- c. 1 : Giovani senza futuro
- c. 2 : Il miracolo della nebbia
- c. 3 : Una domanda, infine
- c. 4 : Al vento non chiedere
- c. 5 : La fune e il collo
- c. 6 : Gli altri
- c. 7 : Le impronte (1 | 2 | 3)
- c. 8 : Dilemmi improbabili
- c. 9 : (Guardando il futuro) Il futuro
- c. 10 : Nespole o patate | La stupida irrealtà
- c. 11 : Se non sarà la fine
- c. 12 : Un'altra luna
- c. 13 : Tebe o Cartagine
- c. 14 : L'acqua e la lepre
- c. 15 : Una donna sconosciuta
- c. 16 : Accada quel che accada...
- c. 17 : Sulla soglia | La voce di Silvana | Un suono di catene
- c. 18 : La via del calabrone
- c. 19 : Ancora la luna
- c. 20 : Dove il viaggio è sogno
- c. 21 : D'autunno
- c. 22 : Il tuo piede il tuo pube
- c. 23 : Corpi affiorano dagli anfratti...
- c. 24 : Catastrofe con turisti

fasc. interno

- c. 25 : Da me
- c. 26 : L'aria
- c. 27 : Turbamento e febbre
- c. 28 : Un piede

- c. 29 : Zero
- c. 30 : Senso e dissenso
- c. 31 : Filo e fio
- c. 32 : Lei si avvicina a me
- c. 33 : Una luce
- c. 34 : Una parte di me
- c. 35 : Realtà o irrealtà?
- c. 36 : Una parte di me
- c. 37 : Per il pittore Domenico Spinosa
- c. 38 : Per il pittore Domenico Spinosa
- c. 39 : È il caso
- c. 40 : Così ruotava intorno al vento...
- c. 41 : Lettere e nuvole
- c. 42 : Dove lo specchio s'incammina?
- c. 43 : Al confine della città

- c. 44 : Si vede non si vede un lume...
- c. 45 : Il nuovo anno
- c. 46 : Filo strisciante
- c. 47 : Persone
- c. 48 : Dal cuore dei paesi
- c. 49 : Il solito rituale
- c. 50 : Bianche pareti di formiche...
- c. 51 : Soave il gesto, fermo...
- c. 52 : Da nord a sud
- c. 53 : Laggiù
- c. 54 : Altra sabbia
- c. 55 : Laggiù
- c. 56 : Da nord a sud
- c. 57 : ... i voli, quanti...
- c. 58 : ... i voli, quanti...
- c. 59 : La gazzella
- c. 60 : Poi, torbido appare il fondo...
- c. 61 : Poi, torbido appare il fondo...
- c. 62 : Una volta
- c. 63 : Corsi e ricorsi
- c. 64 : Corsi e ricorsi
- c. 65 : Una volta
- c. 66 : Ostile altalenante fioco...
- c. 67 : Ostile altalenante fioco...
- c. 68 : Senza sosta
- c. 69 : Senza sosta

- c. 70 : In exitu
- c. 71 : Toccarsi
- c. 72 : L'unico paesaggio | In piena (o truce?) luce
- c. 73 : L'unico paesaggio | In piena (o truce?) luce
- c. 74 : Quante
- c. 75 : Giù
- c. 76 : La radio
- c. 77 : Chissà quante volte
- c. 78 : Il camminante
- c. 79 : Invece
- c. 80 : Nel giardino
- c. 81 : (Caos estivo) Luglio
- c. 82 : L'astronomo
- c. 83 : Suoni e strali
- c. 84 : Intanto...
- c. 85 : Il movimento
- c. 86 : Un filo d'aria
- c. 87 : Si vede non si vede un lume...
- c. 88 : Questa sedia languisce...
- c. 89 : Questa sedia languisce...
- c. 90 : Fino a tardi durano i fumi...
- c. 91 : Fino a tardi durano i fumi...
- c. 92 : Giorni spazzati da cinici...
- c. 93 : Piene le stanze vuote le aiuole...
- c. 94 : Se | Il torto subito
- c. 95 : (Dalla notte al giorno) | Il filo
- c. 96 : La cena è pronta

La bozza definitiva

Cu0 = dattiloscritto inviato dalla Marsilio Editori a Sovente il giorno 26/01/1998 (fa fede il timbro postale), contenente le stampe dell'assetto impaginativo definitivo di *Cumae*. Non presenta alcuna variante o correzione.

1.3. TESTIMONI A STAMPA (RIVISTE, ANTOLOGIE, MISCELLANEE)

Riviste precedenti la pubblicazione di Cumae

PI = «Plural. Rivista di poesia e letteratura italiana e straniera», II (gennaio-dicembre 1988), n. 3-4.

Sotto il titolo 'Poesie', da "Cumae" 1983-1987 compaiono le poesie *C'è un brusio, Api e sognatori, Guardare l'aria, Nelle pause del racconto, Vuoti improvvisi, Nell'eco dell'ombra, La nave, Cumae.*

Pa91 = «Paragone | Rivista mensile di arte figurativa e letteratura | fondata da Roberto Longhi | LETTERATURA», XLII (agosto 1991), nuova serie, n. 28 (498)

Sotto il titolo *Poesie* compaiono le poesie *Questo stolto moto, Tu cervo volante..., Cucciolo.*

Le = «lengua. Semestrale di poesia e letteratura», 12 (1992)

Sotto il titolo *In terza lingua* compaiono le poesie *Charta-mare, In flatu, Tu, Cumæ..., Carta-mare, Nel fiato, Tu, Cuma.*

Po1 = «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», V (febbraio 1992), n. 48

Sotto il titolo *Camminando per i Campi Flegrei* compaiono le poesie *La distanza, Sui binari della Cumana, Nell'afelio, Dove, Per le scale, In camera oscura, Di sbieco, Saliscendi, Camminando per i Campi Flegrei, Di là.*

Po2 = «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», V (dicembre 1992), n. 57

Sotto il titolo *Malessere e sortilegio tra Napoli e i Campi Flegrei* compaiono le poesie *Un'altra verità, Sotto i piedi un vuoto...*

Pa96 = «Paragone | Rivista mensile di arte figurativa e letteratura | fondata da Roberto Longhi | LETTERATURA», XLVII (ottobre-dicembre 1996), terza serie, n. 7-8 (560-562)

Sotto il titolo *Poesie* compaiono le poesie *Genealogia elementare, Scampoli di vita, Suoni leggendari, Nel gorgo di un deviante blu, Le cose, Neque nobis prodest, Né ci giova, Nun ce abbasta, Usque ad subcaudas, Fino alle sottocode, Ll'ùrdemi córe, Nu munno 'ncantato, Un mondo incantato, Mirificus globus, Linea fingit ventosa, Na spanna 'i viento sbaréa, Finge una linea di vento.*

Riviste, antologie e riedizioni successive la pubblicazione di Cumae

EO = MICHELE SOVENTE e GIUSEPPE LEONE, *L'eco dell'ombra*, Napoli, Pitturaepoesia, 2009.

UI = «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», n. 11 (2008), "La poesia lirica nel XXI secolo: tensioni, metamorfosi, ridefinizioni".

Sotto il titolo *Letture* compaiono i testi inediti *Cave canem*, *Le linee*, *Aritmie*, *Il fato*, *I desideri e le ombre*, *Le ripetute parole*, *Ruderi flegrei*, *I numeri*, *Finte e finzioni*, *Esaltarsi smemorarsi*, *Tra sfacelo e resistenza*; sono antologizzati, da *Cumae*, *Immobilismo e bradisismo* e *Pare*, da *Carbones* i testi *Sparto*, *Divido*, *Divido*, *Carbones*, *Gravùne*, *Carboni*.

2. La formazione di Cumae

2.1. «La filologia, quando ne ha i mezzi, riapre un testo chiuso e statico, lo fa aperto e dinamico, lo ripropone nel tempo» (CONTINI 2014: 14), asseriva Contini in paragrafi celebri dedicati alla critica delle varianti. In quelle pagine, come in tutto il suo lavoro sugli «scartafacci», il grande filologo valorizzava le potenzialità critiche insite nella ricostruzione della genesi di un testo¹. Intendendolo come espressione di una ricerca costante, è possibile scorgere, nelle modifiche apportate dall'autore all'interno del suo 'laboratorio', cambiamenti di ordine stilistico, contenutistico o progettuale che investono l'interpretazione complessiva di un'opera o, in qualche caso, di un'intera bibliografia².

Nel caso di *Cumae*, i «mezzi» non scarseggiano, dato che i materiali conservati presso la Biblioteca “Michele Sovente” di Cappella di Monte di Procida, nel palazzo della famiglia del poeta, consentono di ricostruire le diverse tappe di un iter compositivo complicato³. Pubblicata per i tipi di

¹ Cfr. LEONARDI 2014: 80-83. Leonardi pone l'accento sulle cautele continiane nei riguardi della filologia del Novecento, che potendo maneggiare numerosi materiali – più di quanti siano disponibili per qualunque altro secolo della nostra tradizione letteraria – rischia di dedicare sforzi eccessivi allo studio di «varianti poco significative di autori terziari» (ivi: 25). Il monito di Contini, fatto proprio anche da Leonardi, prescrive all'aspirante editore di testi moderni di rispettare la *leggibilità* del proprio lavoro, che dovrà essere il frutto di una selezione di materiali effettivamente utili allo studio dell'opera e non uno sfoggio di dati al limite dell'erudizione. In questa capacità selettiva si esercita l'acume critico del filologo, che se sa che *tout se tient* nel sistema degli avantesti, deve anche ricordare che non tutto ha identico valore, e che il dedicare la stessa attenzione a una variante testuale e a uno scarabocchio a margine di un foglio rischia di compromettere la credibilità stessa della disciplina.

² Del resto, come scrive Paola Italia, «almeno dalla metà del secolo scorso, non è più possibile considerare il testo se non come un organismo in movimento “sullo scrittorio dell'autore e nel viaggio che esso intraprende nel mare della ricezione e dell'interpretazione”. “Organismo”, perché dotato, rispetto a uno stadio testuale raggiunto, di una genesi e un'evoluzione. “In movimento”, perché inserito nella geografia e nella storia del contesto culturale che l'ha prodotto» (ITALIA 2013: 44).

³ La Biblioteca “Michele Sovente”, gestita dai familiari del poeta (il fratello Luigi e il nipote Marco Sovente) e da Nestore Antonio Sabatano, si configura anche come archivio delle carte del poeta. Purtroppo, non è ancora stata condotta un'operazione di riordinamento complessivo del fondo manoscritto e dattiloscritto di Sovente; pertanto, ci riferiremo in questo lavoro alle catalogazioni dei materiali effettuate dal curatore nell'anno di lavoro

Marsilio Editori nella prestigiosa collana “Poesia”, diretta da Giovanni Raboni, la quarta raccolta di Sovente vede la luce nel 1998, otto anni dopo *Per specula aenigmatis*. Non tragga in inganno l’anno di pubblicazione, che farebbe pensare a un lavoro concepito e realizzato nel giro dell’ultimo decennio del XX secolo come prosieguo dell’ideale esplorazione polilinguistica cominciata con il libro precedente. *Cumae*, opera compatta la cui compiutezza è indubitabile, è il risultato di una ricerca lenta, che affonda in realtà le sue radici in progetti, bozze e prove poetiche risalenti almeno agli anni Ottanta, che per Sovente hanno rappresentato certamente la fase in cui prende corpo il linguaggio che ne caratterizza l’opera matura. Sono di quest’epoca, per esempio, i primi esperimenti con la lingua latina, tra i quali l’elaborazione di *Per specula aenigmatis*, attestata tra 1980 e 1982, è solo il caso più celebre⁴.

Non dobbiamo figurarci il processo genetico del libro come un percorso pianeggiante e lineare, ma piuttosto come una lunga e accidentata strada che solo molto tardi, dopo essersi inerpicata per balze fitte di ripensamenti di traiettoria e viottoli intrapresi ma subito abbandonati, si snoda nell’assolato rettilineo che porta allo stadio ultimo del testo. Ricostruire la formazione di *Cumae* significa penetrare nel cuore della fase sperimentale di Sovente, che arriva alla sua opera maggiore padrone delle tre lingue principali della sua opera; e consente anche di verificare la tenuta delle figure e dei *tòpoi* di un immaginario che, manifestatosi in prima battuta con la misteriosofia di *Per specula aenigmatis*, trova in questo libro una sua definizione compiuta e tutto

2016. Si è proceduto a una schedatura dettagliata dei contenuti di molti faldoni presenti nell’archivio, soprattutto di quelli utili alla ricostruzione della formazione di *Cumae*, e a una catalogazione delle carte da essi tramandate, condotta nel massimo rispetto dell’ordine stabilito da Sovente. Per le descrizioni dettagliate degli avantesti consultati si rimanda alla *Descrizione dei testimoni* (par. 1 della presente *Nota al testo*). Si ringraziano per la disponibilità Luigi e Marco Sovente e Antonio Sabatano, senza l’aiuto dei quali questo studio non sarebbe stato possibile.

⁴ *Per specula aenigmatis* riporta sin dal sottotitolo il periodo di composizione: «1980-1982». Due anni dopo, Sovente ribadisce gli estremi in un articolo di giornale: «Dopo “Per specula aenigmatis”, il testo poetico in latino/italiano che ho scritto negli anni 1980/82, pubblicato da Garzanti nel 1990, ho sentito l’esigenza di scrivere anche in dialetto» (SOVENTE 1992a). Come si tenterà di dimostrare per *Cumae*, è irrealistico che, negli otto anni che separano il 1982 dall’anno di pubblicazione, Sovente non sia tornato più e più volte sui testi dell’opera. È invece ipotizzabile che tra il 1980 e il 1982 sia stata elaborata la trama generale e una parte significativa del poemetto, la cui diversa natura formale potrebbe aver comunque favorito una maggiore concentrazione dei tempi di scrittura.

sommato fortunata (visto che *Carbones* e *Bradismo* si rifaranno essenzialmente allo stesso campionario figurativo).

Questa proposta di lavoro, in ogni caso, non potrebbe neppure sperare di rendere un qualche servizio alla comunità scientifica se non tentasse di unire l'approccio della filologia d'autore a quello della filologia dei testi a stampa, valorizzando della prima le possibilità ermeneutiche offerte dallo studio dei materiali preparatori e delle bozze di un autore, della seconda i rapporti che i testi intrattengono con il mondo editoriale e culturale della loro epoca. Editare *Cumae* significa osservare il metodo di lavoro di Sovente, i progetti passati e quelli lasciati in sospeso, i ripensamenti e le revisioni delle poesie da raccogliere, ma significa allo stesso tempo indagare le tendenze poetiche in cui le stesse poesie vengono scritte, le riviste e le antologie in cui compaiono; contributi su un singolo, certo, che potrebbero però agevolare l'inquadratura del contesto culturale degli anni Ottanta e Novanta.

2.2. Tra le prime e sicure fonti di *Cumae* è una raccolta 'mancata', *Scale*, le cui poesie sarebbero state in seguito recuperate nella produzione ufficiale dell'autore.

Il manoscritto di *Scale*, inizialmente intitolata *Di sbieco*, è conservato in un faldone composto da 76 carte vergate solo sul *recto*, 73 delle quali divise in sei fascicoli non equivalenti. Il titolo si desume dal *verso* della cartelletta che conserva il manoscritto. La zona superiore reca infatti il primo titolo, tra virgolette alte e in stampatello maiuscolo, con una barratura; alla sua destra figura, in stampatello maiuscolo e con doppia sottolineatura, il titolo *Scale*.

Stando alla c. 1 del fasc. 1, che funge da frontespizio, *Scale* (ma il titolo è qui ancora *Di sbieco*) si compone di poesie scritte tra il 1982 e il 1985:

MICHELE SOVENTE

DI SBIECO
1982-1985

La carta attesta una correzione d'autore: in un primo momento, i limiti cronologici di composizione sono «1983-1985»; in seguito, Sovente corregge «1983» in «1982». È possibile che la rettifica mirasse a evidenziare la contiguità di questa raccolta, o per lo meno della sua ispirazione, con *Per*

specula aenigmatis, il cui *terminus ante quem* è il 1982, come testimoniato anche dal sottotitolo dell'edizione Garzanti. La modifica si inserisce in una campagna di correzione unitaria, riconoscibile dalle correzioni effettuate sempre con la stessa penna a inchiostro blu. A questa fase va probabilmente ricondotta anche la modifica del titolo nell'interno della cartelletta e la compilazione dell'indice attestato dalle cc. 2-3 non fascicolate, anch'esse vergate con penna blu: la campagna di correzione avrebbe dovuto preludere a una pubblicazione della raccolta. Ancora successiva, invece, potrebbe essere stata la modifica del titolo, visto che Sovente interviene solo sulla cartelletta, lasciando immutato il frontespizio.

Scale si presenta come un prodotto linguisticamente omogeneo, costituendosi soltanto di poesie in italiano. È una pura ipotesi, ma l'accantonamento di un lavoro pressoché compiuto potrebbe motivarsi col fatto che l'autore, reduce dall'esperienza latina delle prime fasi elaborative di *Per specula aenigmatis*, avverta ormai come insufficiente una raccolta esclusivamente in italiano, di fronte alla nuova fase bilingue apertasi tra 1980 e '82.

I sei fascicoli del manoscritto corrispondono alle sezioni in cui è divisa la raccolta. Diverse di queste presentano una dominante tematica o formale, inaugurando una prassi destinata ad avere fortuna nelle opere della maturità⁵. Molto evidente è, per esempio, la sezione V (fasc. 5, cc. 1-8), *tour de force* lessicale interamente giocato su fenomeni di allitterazione in *p* e in *v*. L'ordinamento doveva essere però poco convincente agli occhi di Sovente, che modifica le collocazioni di diverse poesie nel secondo indice prima citato (cc. 2-3 non fascicolate). È interessante notare che la maggior parte delle poesie spostate sono le stesse che troveranno spazio in *Cumae*. A un confronto tra l'indice compilato in occasione della prima stesura manoscritta (fasc. 6, cc. 12-13) e il secondo indice si nota che:

- a) «*Lungo rantolo all'ombra*» (poi *Di sbieco*) non subisce spostamento e resta nella prima sezione;
- b) «*Di là, stretta nella sua pelle*» (poi *Di là*) passa dalla prima alla sesta sezione;
- c) «*Brevi orme ronzano di nido in nido*» (poi *La distanza*) passa dalla prima alla sesta sezione;

⁵ Sull'argomento si rimanda al par. 2.2.1 della nostra *Introduzione*.

- d) «*Fiorisce alone*» (poi *In camera oscura*) passa dalla prima alla sesta sezione;
- e) «*Brusiscono gli autunni*» (poi *Nell'afelio*) passa dalla prima alla sesta sezione;
- f) «*Ti rassomiglio spesso al filo*» (poi *Tu cervo volante...*) non subisce spostamento e resta nella prima sezione;
- g) «*È soffio improvviso nelle vertebre*» (poi *Vacua voragine*) non subisce spostamento e resta nella seconda sezione;
- h) «*Dove, chiedendomi, la neve, dove*» (poi *Dove*) non subisce spostamento e resta nella seconda sezione;
- i) «*Tersa sull'acqua di lei*» (poi *Tersa sull'acqua...*) non subisce spostamento e resta nella quarta sezione;
- j) «*A vederlo magro così*» (poi *Cucciolo*) non subisce spostamento e resta nella sesta sezione.

Questa operazione di riordinamento interno sembra segnare il passaggio a un nuovo progetto poetico, da sviluppare partendo dai materiali riordinati nella sesta sezione di *Scale*, poi confluiti nella raccolta del 1998. L'ultima sezione costituisce, a oggi, il più antico embrione della raccolta, quasi un *Ur-Cumae*.

2.3. Le prime avvisaglie ufficiali di *Cumae* risalgono al 1988, ben dieci anni prima dell'effettiva pubblicazione del testo, e compaiono su «Plural. Rivista di poesia e letteratura italiana e straniera». «Plural» fu un semestrale di letteratura internazionale fondato e diretto da Enrico D'Angelo, con l'intento di sfumare il divario tra la raffinatezza degli strumenti critici e la limitatezza delle esperienze storico-culturali. A suo tempo la rivista attirò molte delle migliori energie della cultura campana; basti dire che, poco prima dell'interruzione delle pubblicazioni, entrò a far parte della redazione il poeta Gabriele Frasca. «Plural» si diede come obiettivo programmatico «cogliere l'aspetto storico e culturale della poesia, a qualsiasi latitudine, a qualsiasi fuso-orario»⁶, diventando strumento di diffusione di poeti di aree linguistiche piuttosto insolite, come lo zulu e l'esperanto. Per avere un'idea della vastità di lingue e culture che ebbero modo d'incrociarsi tra le rubriche di «Plural», può essere utile riportare l'indice del n. 3-4 (a. II, gennaio-dicembre 1988), dove si vede come trovino spazio scritture in inglese, ebraico, arabo hindi e persino swahili:

⁶ CORBO 1996: 175-176. «Plural», nata nel 1987, cessa le pubblicazioni nel 1991.

Indice. Dennis Brutus, *Poesie*. Traduzione dell'inglese di Francesca Greco, p. 7 | Michele Sovente, *Poesie*, da "Cumae" 1983-1987, p. 17 | Muhammad Shukri, *Bashir vivo e morto*. Traduzione dell'arabo di Bartolomeo Pirone, p. 26 | Salvatore Maria Sergio, *Rivelare o denunciare*. A proposito della "Notte fatale" di Tahar Ben Jelloun, p. 38 | Piero Sanavio, *Arzare*, p. 42 | Mohamed S. Mohamed, *La libertà di un giorno*. Introduzione e traduzione dal swahili di Elena Zúbková Bertoncini, p. 55 | Kunvar Narayan, *Poesie*, da "Naciketa". Traduzione dall'hindi di Mariola Offredi, p. 68 | Milan Rúfus, *Notte quieta*. Traduzione dallo slovacco di Ida Bonetti, p. 79 | Carlo Cipparone, *Poesie*, p. 86 | Bessie Head, *Il prigioniero che portava gli occhiali*. Traduzione dall'inglese di Maria Antonietta Saracino, p. 94 | Giuseppina Igonetti, *In una parola la memoria*. A proposito de "La donna dei tesori" di Bessie Head, p. 101 | Mauro Francesco Minervino, *Il tempio e il mattatoio*. Geografie del mito e immagini della modernità in "By the Ionian Sea" di George Robert Gissing, p. 105 | George Robert Gissing, *Il viaggio al Sud (1897)*. Lettere di viaggio ai famigliari e note dal diario. Traduzione dall'inglese di Mauro Francesco Minervino, p. 119 | Natan Zach, *Poesie*. Traduzione dall'ebraico di Gabriella Moscati Steindler, p. 130 | Franco Riccio, *Poesie*, da "Lacerazioni" 1979-1983, p. 136 |

Si dovrebbe forse ragionare su quanto un'esperienza di tale vivacità e con intenti di divulgazione di una reale *Weltliterature* possa aver influito nell'evoluzione poli-linguistica di Sovente prima e di altri autori poi; qui, però, intendiamo soffermarci sulla piccola silloge di poesie che Sovente pubblica sul numero appena citato e che introduce con una sintetica biografia:

Michele Sovente è nato il 28 marzo 1948 a Cappella (NA), dove vive.

Insegna Letteratura Contemporanea all'Accademia di Belle Arti di Napoli.

Giornalista pubblicista, si occupa di critica letteraria e di critica d'arte.

Ha pubblicato per le Nuovedizioni Enrico Vallecchi due libri di poesia: L'uomo al naturale (1978), Contropar(ab)ola (1981). Ha pubblicato, inoltre, due libri di saggistica: La donna nella letteratura oggi (Editrice Esperienze, Fossano, 1979), La poesia in Campania, Parte prima (n. 135/36 di «Quinta Generazione», Forlì, 1985).

Sue poesie sono apparse sulle seguenti riviste: «Pianura», «Incognita», «Alfabeta», «Poesia».⁷

Le otto poesie sono presentate come estratti da un'opera 'conclusa' appena

⁷ «Plural. Rivista di poesia e letteratura italiana e straniera», a. II, n. 3-4, gennaio-dicembre 1988, p. 17.

un anno prima:

MICHELE SOVENTE

POESIE

da "*Cumae*", 1983-1987

Con un decennio di anticipo sulla pubblicazione del volume, Sovente ha già un titolo e un arco cronologico di riferimento; la cronologia è destinata a dilatarsi, ma non si può dubitare della precocità del progetto. E il 1983 era, d'altra parte, l'anno della prima datazione delle carte manoscritte di *Scale*, a ulteriore riprova dello sviluppo di *Cumae* dalle ceneri della raccolta conclusa ma mai realizzata.

Le poesie pubblicate su «Plural» si intitolano *C'è un brusio*; *Api e sognatori*; *Guardare l'aria*; *Nelle pause del racconto*; *Vuoti improvvisi*; *Nell'eco dell'ombra*; *La nave*; *Cumae*. *C'è un brusio* e *Cumae* confluiranno senza grosse modifiche, eccezion fatta per quelle sintattiche e di posizione, nel testo definitivo, mentre *Api e sognatori* verrà ribattezzata *I pianeti roventi del buio*. Le altre poesie non troveranno spazio in *Cumae*, ma almeno due, *Nell'eco dell'ombra* e *Vuoti improvvisi*, ricompariranno anni dopo tra le pagine di *Bradisismo*; è solo uno dei molti casi di recupero di testi originariamente pensati per *Cumae* che trovano poi un loro spazio nella più tarda delle raccolte di Sovente. Avremo modo di tornare sulla questione più avanti.

2.4. Occorre soffermarsi ancora per qualche momento su *Nell'eco dell'ombra*, un testo confluito in *Bradisismo* ma che ha anche ispirato un libretto semi-omonimo realizzato in collaborazione con il pittore Giuseppe Leone. *L'eco dell'ombra*, uscito nel 2009 per la piccola casa editrice Pitturaepoesia, raccoglie testi e quadri di reciproca ispirazione, ed è il frutto dell'amicizia e della collaborazione dei due artisti, entrambi docenti presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli. Tra le meno note eppure tra le più interessanti della bibliografia soventiana, l'opera in questione non interessa soltanto per il recupero di un testo destinato in un primo momento a *Cumae*. Tra le poesie raccolte compare infatti la coppia *Piscis fractus* / *Pesce spezzato*, presente anche, con delle considerevoli variazioni d'ordine sintattico e lessicale (oltre che paratestuale,

visto che parliamo in quel caso de *Il pesce spezzato*), in *Cumae*.

Potrebbe suonare anacronistico citare ora, mentre si ricostruiscono le prime tappe del costituirsi di *Cumae*, quella che sembrerebbe la riscrittura successiva di un paio di liriche a opera dello stesso autore. In realtà, quando danno alle stampe *L'eco dell'ombra*, Sovente e Leone scelgono di pubblicare le foto-riproduzioni di alcuni manoscritti comprensivi di data della stesura originale. *Piscis fractus* riporta in calce la data «Napoli 7 Dicembre 1991 || Ore 12/12,30». La poesia, o meglio una sua prima versione, risale dunque al 1991, ossia proprio al periodo immediatamente successivo alla pubblicazione di *Per specula aenigmati*s; periodo tra i più prolifici del percorso di Sovente, costellato di pubblicazioni su riviste e antologie⁸. *L'eco dell'ombra* riproduce il manoscritto di *Pesce spezzato* e, caso ancor più interessante, quello di una poesia in cappellese intitolata *'U pesce spezzato*, evidentemente ispirata alle altre due ma estranea all'indice di *Cumae*.

L'assenza di datazione non consente di sapere se questo componimento sia contemporaneo agli altri, ma si può avanzare qualche breve osservazione di carattere paleografico. Occorre premettere che non si dà esame grafologico se non a partire dai manoscritti originali, giammai dalle foto-riproduzioni, per quanto fedeli possano essere, né dalle edizioni anastatiche. Questo perché, come ha recentemente ricordato Susanna Matteuzzi intervenendo in una delle più spinose questioni della filologia novecentesca,

l'ispezione grafistica eseguita su copie non permette di percepire le gradazioni di tinta, le macchie, gli spandimenti dell'inchiostro, le riprese, gli eventuali ritocchi e soprattutto la nettezza dei segni (in CONDELLO 2014: 402).

Ciò detto, sembra possibile affermare che le tre scritture risalgano allo stesso periodo (che coincide, dunque, con l'anno 1991). La scrittura di Sovente, un corsivo di buona leggibilità, presenta caratteristiche riscontrabili non solo nei testi in esame, ma anche in una bozza sicuramente autografa del componimento «*Così ruotava intorno al vento...*», testimoniata dalla c. 40 del faldone "Mutuo Casa" del 1991-92 (per il quale si veda più avanti): estensione in larghezza delle *m*; barretta delle *t* bassa e, in presenza di *tt*, costretta tra le due aste; coda della *v* allungata e leggermente destrorsa. Con le dovute cautele, si può stabilire che

⁸ Per un quadro esauriente della presenza di Sovente nelle riviste di poesia, si veda la *Bibliografia* compilata per questo lavoro.

tutte le poesie risalgono al 1991. Questo il testo di *'U pesce spezzato*:

Fuje 'u pesce pe' ll'onne, spezzato,
cu ll'uocchie 'nzanguinati
ammiezo 'u ffuoco se perde,
nu pesce peggio 'i nu mostro,
ra cuorpo 'u munno è schiuppato
nu pesce sfurriato, sotto
e 'ncoppa, ogni ccosa 'a muntagna
allucca e s'affumma
zompano scardule in aria,
russo e niro
è 'u mare, nu vampiro
è 'u pesce spezzato,
è 'u pesce 'ntussecato,
chiamma ll'acqua,
'u ffuoco responne.

La poesia dialettale fa finalmente la sua comparsa nella preistoria di *Cumae*; è significativo, però, che del trittico *Pesce spezzato* / *'U pesce spezzato* / *Piscis fractus* sia stato proprio il secondo testo a non venire incluso nella raccolta. La parsimonia dell'autore nei confronti della poesia in cappellesse è nota, e la si può verificare confrontando il numero di testi in dialetto presenti nei suoi libri con quelli in italiano e in latino. In questo caso, tuttavia, l'assenza di *'U pesce spezzato* potrebbe motivarsi non con un giudizio d'inadeguatezza della padronanza del *medium* linguistico cappellesse (Sovente recupererà il testo nella sua versione del 1991 ben 18 anni dopo!) bensì con una precisa scelta di architettura testuale. In *Cumae*, Sovente raccoglie la maggior parte delle poesie ispirate agli animali nella terza sezione, programmaticamente bilingue visto che i testi in dialetto compaiono soltanto nell'ultima.

2.5. Con la pubblicazione della silloge su «Plural», Sovente segnala l'esistenza di un'idea di *Cumae*, per quanto ancora allo stato embrionale. Come si è già accennato nel paragrafo precedente, gli anni successivi vedono il poeta impegnato in una scrittura spasmodica e nel rafforzamento di contatti con il panorama letterario italiano. Testimoniano il furore di questa fase le 132 poesie conservate nei due faldoni nominati, secondo le rispettive cartellette (entrambe della Citybank Italia, a ulteriore riprova della stretta correlazione tra i due),

“Conto Gratis” e “Mutuo Casa”. È opportuno analizzare entrambi nel dettaglio, ma si deve subito avvertire il lettore che le poesie ivi raccolte sono dattiloscritte, e pertanto non si può stabilire con certezza, in assenza di autografi, se la datazione posta in calce ai testi sia quella della loro composizione o della loro revisione e battitura a macchina. Restano prove considerevoli della grande attività intellettuale di Sovente all’inizio degli anni Novanta, e soprattutto importanti testimonianze del metodo di lavoro del poeta flegreo.

Il faldone “Conto Gratis” si compone di 36 carte manoscritte e dattiloscritte, la più antica delle quali, la c. 23, testimonia il componimento in latino *De flore* e due relative traduzioni in italiano. La carta è anzitutto interessante in quanto prova che, in una fase primitiva della sua sperimentazione linguistica, Sovente considerava i testi in lingue diverse come reciproche traduzioni, non ancora come testi dotati di autonomia; è inoltre testimone del lungo processo elaborativo di un testo in italiano successivo al suo corrispettivo in latino. Sovente realizza una prima traduzione di *De flore* nel giorno 14 ottobre 1986; la traduzione è soggetta a prime correzioni con penna blu, che vengono recuperate nella seconda traduzione, scritta a mano sullo stesso foglio due anni dopo, il 4 aprile 1988, e soggetta a sua volta di ulteriori correzioni alle parole-rima del primo e del quarto verso.

La prima carta, dattiloscritta ma recante note a matita e a penna, e datata «Martedì 30 aprile 1991 | Ore 14/14,30», testimonia due componimenti, *Unirsi e disunirsi* e *Nottambule effigi*. Il primo testo, un’unica strofa di 10 versi, riporta correzioni dattiloscritte ai vv. 5 e 7. Il v. 5 presenta inoltre una correzione sulla destra, uno scolio dattiloscritto tra parentesi con la corretta lettura della parola «fanciulla». *Nottambule effigi* riporta invece indicazioni di scansione in versi più brevi attraverso barre verticali e un numero «1» segnato a penna in alto, sopra la parola «perdurano»: il numero potrebbe indicare uno spostamento della parola in prima posizione, attraverso un sistema di indicazioni di ricollocamento sintattico molto utilizzato da Sovente, ma potrebbe anche essere indice di un progetto di poesia più articolato, del quale il testo avrebbe costituito solo la prima stanza.

Quel che è maggiormente interessante per il nostro studio è che *Nottambule effigi*, inscritta in un riquadro a matita, reca a destra l’annotazione «Per “CUMAE”». Le figure che la compongono sono, in effetti, in sintonia con

quelle della raccolta: le «effigi» compaiono in *Dove*, *Tu*, *Cuma...* e *Al buio*, così come, in polittoto, nelle latine *Nescit Minotaurus* e *Definitiones*; inutile verificare la presenza in *Cumae* del lemma «tempo», forse una delle parole in assoluto più utilizzate da Sovente, ma ad una specifica deficienza del tempo, che richiama i vv. 3-4 del componimento abbozzato («non il tempo / le mantiene in vita») rimanda *Suoni leggendari*⁹; e «la sottile voluttà / di spalancare / porte magnetiche» potrebbe essere addirittura una fonte dell'ultima strofa di *Un mondo incantato*¹⁰. *Nottambule effigi* non è confluita nel volume definitivo, ma è significativo che Sovente segnali possibili candidate alla composizione della raccolta sui suoi appunti, poi divenute magazzini di immagini e riferimenti per le poesie successive. Finalmente, si propone il testo:

Nottambule effigi

Viste appena perdurano
nottambule effigi
non il tempo
le mantiene in vita
né la malasorte
ma la sottile voluttà
di spalancare
porte magnetiche.

1 1 *supra* perdurano CG **3-4** non il tempo | le mantiene in vita | CG **5** né
la malasorte | CG **6-7** ma la sottile voluttà | di spalancare | CG

Il “Conto Gratis” conserva poi primitive versioni dattiloscritte di due componimenti, *Carta-mare* e *Charta-mare* (cc. 24-25). Entrambi sono leggibili in *Cumae*, ma in versioni estremamente diverse, e per organizzazione sintattica e per scelte lessicali. Nel caso di testi tematicamente convincenti, il poeta interviene sulla struttura, che adegua alle scelte formali che caratterizzano il suo lavoro più avanzato. L'iperbato e l'anastrofe, ad esempio, rientrano nelle figure di parola maggiormente adoperate da *Cumae* in avanti. Indice questo di una lenta ma precisa definizione dello stile di Sovente, che si affina proprio nella ricerca di varianti efficaci a testi che avverte come congeniali alle tematiche di

⁹ Cfr. *Suoni leggendari*, vv. 11-13: «Mai / torna il caro volto, a dispetto / del tempo (...)».

¹⁰ Cfr. *Un mondo incantato*, vv. 13-15: «Di questo mondo incantato / un filosofo chiamato Vico / ha spalancato le porte».

Cumae.

Altra miniera di inediti ed esercizi è il faldone “Mutuo Casa”, che si compone di ben 96 carte manoscritte e dattiloscritte. Come nel “Conto Gratis”, il faldone conserva un documento particolarmente interessante ai fini della ricostruzione delle ipotesi di Sovente per *Cumae*. La c. 17, dattiloscritta ma recante note a matita e a penna, è datata «Giovedì 23 maggio 1991 | Ore 18,50/19,25» e testimonia i componimenti *Sulla soglia*, *La voce di Silvana* e *Un suono di catene*. I primi due riportano ai margini dei «no» (*La voce di Silvana* attesta anche un incerto «sì(?)»), e sono addirittura cancellati con delle barre diagonali. Le negazioni indicano che queste poesie non sarebbero rientrate nel piano dell’opera che aveva in mente Sovente, e che probabilmente doveva essere *Cumae*, dato che al contrario *Un suono di catene* è circondata da «sì», e reca a destra l’annotazione a matita «per “CUMAE”».

Questa poesia viene sottoposta ad almeno due revisioni, come provano i differenti inchiostri adoperati per le correzioni. Per segnalare i riordinamenti di parole all’interno di uno stesso verso, Sovente ricorre a una numerazione sovratestuale che indica le nuove posizioni sintattiche. I primi due versi si presentano con le seguenti annotazioni: «Ho² camminato³ assai¹ per⁴ raggiungere⁵ | questo¹ panorama² con³ macerie⁶ e⁵ urla⁴»; nella versione definitiva, «Assai ho camminato per raggiungere | questo panorama con urla e macerie». Alle modifiche della disposizione delle parti del discorso, si accompagna quella al destinatario del componimento, che in una vistosa correzione passa dalla prima (il poeta parla a se stesso) alla seconda persona (il poeta si rivolge a un generico ‘tu’). Se ne propone, anche in questo caso, il testo editato:

Un suono di catene

Assai hai camminato per raggiungere
questo panorama con urla e macerie.
Le foglie ti cadono addosso, mute.
A te stesso, addormentandoti, confessi
di non volere nulla, di stare bene così,
e un suono di catene ascolti ossesso.

1 Assai hai camminato per raggiungere] Ho² camminato³ assai¹ per⁴
raggiungere⁵ MC 2 questo panorama con urla e macerie] questo¹ panorama²

con³ macerie⁶ e⁵ urla⁴ MC 3 ti] mi *sprscr.* MC 4 te] me *sprscr.* MC □
 addormentandoti] addormentandomi *sprscr.* MC □ confessi] confesso *sprscr.*
 MC 5 stare] star MC 6 ascolti] ascolto *sprscr.* MC

Il fatto che *Un suono di catene* non sia poi stata inclusa in *Cumae*, nonostante l'attenzione acuminata rivoltale nelle fasi elaborative, conferma ancora una volta la grande mobilità del progetto autoriale, stabilito nelle sue grandi linee ma ancora *in fieri*.

2.6. È necessario soffermarsi ancora su questa stagione di composizione matta e disperatissima di Sovente, perché è anche stagione in cui ritorna sui testi realizzati precedentemente. Si è visto come il 'libro mancato' *Scale* sia stato oggetto di grandi cure dell'autore, e come poi una parte del suo *corpus* sia confluita in *Cumae*. Il passaggio, sebbene non esplicitato, dalla prima alla seconda raccolta trova un segnale d'avviso nella presentazione di tre estratti da *Scale* per una pubblicazione di rilievo quale quella sul n. 498 di «Paragone Letteratura» del 1991.

«Paragone», nella sua biforcazione di «Arte» e «Letteratura», è stata (ed è tuttora) una delle riviste più interessate all'unione della critica militante con quella accademica. Fondata da Roberto Longhi, che ne diresse fino alla morte la serie artistica, la gemella «Letteratura» ha rappresentato uno spazio di discussione di alto profilo, frequentato dai maggiori esponenti della cultura letteraria italiana: basti pensare che, appena un anno dopo la sua fondazione, Gianfranco Contini vi pubblicava il suo fondamentale saggio sulla lingua del Petrarca¹¹. La qualità dei contributi fu garantita da comitati di redazione formati da scrittori e critici di rilievo, tra i quali ricorderemo almeno Carlo Emilio Gadda, Attilio Bertolucci e Piero Bigongiari.

Il comitato di redazione del 1991 era formato da Bertolucci, Giulio Cattaneo, Alessandro Duranti, Guido Fink, Fausta Garavini, Cesare Garboli, Giuseppe Leonelli, Giovanni Raboni, Aldo Rossi, Vittorio Sermonetti e Giovanni Testori; poteva dunque contare su tre critici poi divenuti i maggiori sostenitori di Michele Sovente (Raboni, Leonelli e Garboli). Ed è forse a questo periodo che devono risalire i primi contatti tra il poeta e Raboni, poi principale mediatore con la Marsilio nella sua veste di curatore della collana «Poesia».

¹¹ Cfr. G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, «Paragone. Mensile di arte figurativa e letteraria», a. II (aprile 1951), n. 16, pp. 3-26; poi in CONTINI 1970: 169-192.

Sovente pubblica tre poesie: *Questo stolto moto*, *Tu cervo volante...* e *Cucciolo* (pp. 42-43). Tutte e tre rientrano nell'indice di *Scale*; tutte diventeranno poesie di *Cumae*. Rispetto al manoscritto del 1982-85, i testi presentano il titolo: le ultime due non lo muteranno, mentre *Questo stolto moto* diventerà, nella raccolta, *Vacua voragine*. Si noti anche che i testi presentano numerose modifiche sulle quali Sovente non torna più neppure in seguito. Pertanto, le versioni leggibili in volume sono quelle che vengono pubblicate, già nel 1991, sulla rivista longhiana.

2.7. Negli ultimi mesi del 1992 va in stampa il dodicesimo numero di «lengua», il «semestrale di poesia e letteratura» curato da Gianni D'Elia sin dal 1982. Una realtà vivace e divenuta in breve tempo un punto di riferimento nel panorama italiano degli anni Ottanta, con il suo intento programmatico di riprendere la lezione avanguardista di «Officina» aprendola alle istanze della grande poesia neodialettale e offrendo il suo spazio a voci giovani come ai grandi del secondo Novecento (vengono pubblicati, tra gli altri, inediti di Giorgio Caproni e Franco Fortini).

Sovente compare nella rubrica «Testi» assieme ad altri «neo-volgari»¹² quali Achille Serrao, Nino De Vita e Walter Galli. Se però i versi di questi autori sono tutti in dialetto (il napoletano di Caivano per Serrao, il siciliano di Marsala per De Vita e il cesenate per Galli), Sovente, le cui prime prove in cappellese sono già edite in rivista, compare in quanto poeta neo-latino. Stante la diversità della sua proposta, è anche l'unico dei quattro a meritare una nota critica introduttiva firmata da «m.d.z.», che riporta una lunga dichiarazione d'autore e una giustificazione finale alla decisione di pubblicare solo il Sovente latino:

La scelta è caduta sui versi latini di Sovente, che per uno strano paradosso appaiono, come dire, più riusciti e più «naturali» dei versi italiani e dialettali. Forse perché la metafora ossessiva della scrittura e della lingua trova nel latino una decantazione (soprattutto di tono, «di cuore»), lasciando all'italiano e al dialetto al contrario un che di artificioso, di costruito, anche se con la stessa

¹² Così nella quarta di copertina; vale «neo-dialettali», ma D'Elia motiva così la definizione: «Neovolgare significa che alla fine del Novecento torna l'esigenza del «parlare», e i poeti dialettali, in quanto portatori di una lingua delle cose e di una lingua orale, sono di fatto più vicini al «parlare», portando di novo nella letteratura italiana la linea dantesca, mentre tutta la linea della tradizione ufficiale italiana è quella dello scrivere, quella del Petrarca» (in NAPOLI 2005: 82).

perizia cantabile e lo stesso surrealismo linguistico di fondo (Le: 136).

Se la visione del latino come idioma più genuino eppure identico alle lingue gemelle in quanto a cantabilità e «surrealismo linguistico» può essere messa in discussione, alla luce della successiva produzione dialettale, è indubbiamente interessante osservare come la nota colga la ricerca di ‘naturalzza’ del latino e il legame che si instaura tra lingua e motivi, con quella coppia di «metafore ossessive» che si riaffermeranno di continuo lungo tutto il libro novantottino e che, guarda caso, verranno tematizzati soprattutto nei testi bilingue.

Il trittico proposto sotto il programmatico titolo *In terza lingua* si compone di testi che confluiranno in *Cumae: Charta-mare, In flatu e Tu, Cumæ...*, affiancate dai corrispettivi in italiano *Carta-mare, Nel fiato e Tu, Cuma* (che nella versione in volume titolerà *Tu, Cuma...*) in calce. Nell’edizione Marsilio le liriche non condividono la stessa sezione, e anzi sono localizzate in tre zone diverse del libro; quanto è realmente centrale, in questa pubblicazione, è il nuovo ruolo assunto dal latino, lingua centrale tanto e anzi più dell’italiano, ‘relegato’ in calce come fosse una traduzione. Una lettura attenta, che tenga conto anche dell’evoluzione testuale, rivela ancora una volta l’insufficienza di una simile etichetta; rimandiamo l’analisi all’apposito paragrafo, ma si deve sin d’ora affermare che la scelta impaginativa – la cui paternità andrà comunque attribuita ad altri che a Sovente – non restituisce l’equipollenza linguistica già attiva nella scrittura del poeta di Cappella.

2.8. Pochi mesi dopo, Sovente prepara una breve silloge formata da nuove versioni di testi tratti da *Scale* e inediti di cui, per il momento, non sono stati rilevati appunti o carte. La rivista che pubblica le proposte è «Poesia», il “mensile internazionale di cultura poetica” fondato da Nicola Crocetti che ha svolto (e svolge tutt’ora) un ruolo di primo piano nella divulgazione di alto livello della poesia in Italia. Il nome di Sovente era già comparso tra le pagine del secondo numero della rivista (febbraio 1988), proponendo un suo *Autoritratto*; e a «Poesia» avrebbe affidato, negli anni a venire, primizie letterarie e dichiarazioni di poetica.

Nel n. 48 del febbraio ’92, il volto occhialuto e sorridente del Nostro staziona sotto un titolo programmatico quale *Camminando per i Campi Flegrei*. La decina che compare su «Poesia» conta *La distanza; Sui binari della*

Cumana; Nell'afelio; Dove; Per le scale; In camera oscura; Di sbieco; Saliscendi; Camminando per i Campi Flegrei; Di là. Otto testi confluiranno in *Cumae* senza grosse modifiche, a parte una minima variante e qualche adeguamento grafico. La novità più evidente è la presenza dei titoli, del tutto assenti nel manoscritto degli anni Ottanta e che non subiranno modifiche ulteriori. Esterni alla raccolta resteranno invece *Sui binari della Cumana* e *Per le scale*, ma se il secondo ha per noi valore perché rimanda direttamente al progetto poetico abortito, il primo tornerà ben 16 anni dopo in *Bradisismo*. È credibile che Sovente immaginasse i componimenti in *Cumae*; del resto, *Per le scale* non sarebbe fuori luogo nella prima sezione del libro, così come *Sui binari...* starebbe bene nella quarta.

Si faccia attenzione anche ai due componimenti più lunghi tra le dieci poesie, *Saliscendi* e *Camminando per i Campi Flegrei*. La loro posizione è la stessa che si trova nella quinta sezione del volume definitivo: traccia forse minima del definirsi di un'organizzazione testuale, ma non di meno importante, soprattutto se si guarda a quanto si leggerà di lì a poco in altre riviste.

Ma i legami tra *Cumae* e «Poesia» non si fermano qui. Pochi mesi dopo, Sovente partecipa alla rubrica “Le città dei poeti”, curata da Milo De Angelis e Isabella Vincentini a partire dal n. 50 dell'aprile '92 e conclusasi quasi due anni dopo col n. 71 del marzo 1994. Lo spazio intese indagare il rapporto tra gli autori e le loro città di origine, o quelle in cui avevano abitato per molto tempo, o semplicemente quelle che avevano influenzato la loro scrittura. *A posteriori*, si deve riconoscere l'utilissimo lavoro di mappatura delle voci della poesia italiana contemporanea, che chiamate a esprimersi sui propri luoghi ne offrono anche un quadro delle tendenze espressive. La città a cui è dedicata la rubrica del n. 57 (dicembre 1992) è Napoli, e gli autori di cui si ospitano interventi e versi sono Carlo Felice Colucci, Felice Piemontese, Antonio Spagnuolo, Sovente e, infine, Ciro Vitiello.

Quello di Sovente, *Malessere e sortilegio tra Napoli e i Campi Flegrei*, è l'unico intervento completo di titolo. Sebbene si inserisca in un ciclo di articoli monotematici, lo scritto assume particolare valore alla luce della centralità, proprio a partire da *Cumae*, del tema del paesaggio e dell'appartenenza alla realtà napoletano-flegrea nella poesia di Sovente. A scanso di equivoci, si deve notare che il tema urbano è dominante nell'*Uomo al naturale*, ma quella del libro è una città che ha i contorni generici della metropoli del tardo capitalismo,

non già la sagoma riconoscibile di Partenope. Inoltre, come Sovente stesso non manca di ricordare nel suo testo, *Per specula aenigmatis* e *In corpore antiquo* basano la loro lingua e il loro campionario di immagini sulla geostoria flegrea; tuttavia, la presenza di Napoli e dei Campi Flegrei diventa tema poetico a tutti gli effetti con *Cumae*. Così si legge su «Poesia»:

A partire dal 1980 – anno per me cruciale, in quanto prende inizio la stesura di *Per specula aenigmatis*, il poemetto in latino-italiano che vedrà la luce presso Garzanti nel 1990 –, la mia poesia conosce una svolta radicale. Evidentemente, la presa di coscienza della complessa stratigrafia antropologica ed espressiva di Napoli e dei Campi Flegrei, dove sono nato e tuttora vivo, l’aver colto l’intreccio di lingue e modi di essere (italiano, latino, dialetto: archeologia, natura, modernità) significano per me tantissimo. Con ciò intendo dire appunto che l’esuberanza dei paesaggi, la varietà di atmosfere e di fondali, l’addensarsi di un pulviscolo – soprattutto nei luoghi un tempo amati e resi celebri da Virgilio, Petronio, Cicerone – cangiante e vaporoso, stanno alla base delle quinte fantasmatiche e delle trame visionarie di cui si alimentano i versi finora scritti e che vado scrivendo (Po2: 46).

A confermare l’avvenuta «svolta radicale» nella poesia soventiana sono due testi, *Un’altra verità* e *Sotto i piedi un vuoto...*, due poesie che non solo rientrano nella già citata quarta sezione di *Cumae*, dedicata ai territori e alle località care a Sovente, ma addirittura ne costituiscono gli estremi, configurandosi rispettivamente come ultima e prima poesia della sezione nel testo definitivo. Le varianti tra i testi suggeriscono spunti di riflessione interessanti ma, al solito, si rimanda la discussione ai commenti; qui varrà la pena prendere in considerazione l’idea che nel 1992 Sovente avesse già in mente un possibile scheletro tematico per il suo prossimo libro, da rimpolpare con componimenti già scritti ma in attesa di una destinazione editoriale e con inediti che possano giovare delle possibilità ritmico-espressive delle nuove ricerche del poeta.

Ci sia concessa una divagazione su una questione non secondaria nell’economia del costituirsi del progetto editoriale. Negli spogli effettuati, abbiamo incontrato titoli noti ai lettori di Sovente, che non compaiono però nell’indice di *Cumae*. Pensando a *Vuoti improvvisi*, *Nell’eco dell’ombra* e *Sui binari della Cumana*, è innegabile che i percorsi di *Cumae* e *Bradisismo* si intersechino in maniera sospetta. Eppure, ben dieci anni intercorrono tra le

pubblicazioni dei volumi, venendo licenziati il primo nel 1998, il secondo nel 2008. È in verità più che probabile che i due titoli fossero originariamente un *unicum*. In un'intervista rilasciata nel maggio del 2008, infatti, Sovente afferma che «in effetti [*Bradisismo*] è l'ultima [opera], ma avrebbe potuto e dovuto essere la prima» (FESTA 2008). I riscontri precedenti dimostrano quando precoce fosse il recupero dei testi poi pubblicati nella raccolta garzantiana, ma a questi si dovrà aggiungere la presenza, nella sezione dedicata alle liriche più lunghe – quasi un corrispettivo tardo della quinta sezione di *Cumae* –, di *Vesuvio Vesuviazzo* e *Cafè*, già comparse all'inizio degli anni Novanta su «Linea d'ombra» (n. 65, novembre 1991) e, col titolo di *'U ccafè 'i San Gennaro*, su «Dove sta Zazà» (n. 1, febbraio 1993).

2.9. Con un leggero scarto temporale, arriviamo al 1996, anno in cui compare una nuova silloge di poesie di Sovente su un altro numero di «Paragone Letteratura» (il n. 560-562). La silloge è di fondamentale importanza per la storia della struttura del testo. Se *Cumae* assume un'importanza strategica nell'economia della produzione soventiana, non è solo perché è il primo testo in cui si realizza la triangolazione latino-italiano-dialetto durata fino a *Bradisismo*, ma anche e soprattutto perché è il punto d'approdo di una lunga serie di esperimenti stilistici e linguistici che trovano il loro culmine nell'introduzione graduale del cappellesse nella poesia. Negli anni precedenti, poesie in dialetto compaiono su riviste militanti («Linea d'ombra», «Dove sta Zazà») e di respiro maggiormente accademico («il Belli. Quadrimestrale di poesia e di studi di dialetti»)¹³; è con questo numero di «Paragone Letteratura», però, che trovano un primo spazio le poesie in cappellesse di *Cumae*.

La silloge si compone infatti delle seguenti poesie (pp. 53-66): *Genealogia elementare*; *Scampoli di vita*; *Suoni leggendari*; *Nel gorgo di un deviante blu*; *Le cose*; *Neque nobis prodest / Né ci giova / Nun ce abbasta*; *Usque ad subcaudas / Fino alle sottocode / Ll'ùrdemi còre*; *Nu munno 'ncantato / Un mondo incantato / Mirificus globus*; *Linea fingit ventosa / Na spanna 'i viento sbaréa / Finge una linea di vento*. Le uniche poesie che non confluiranno in

¹³ Abbiamo già avuto modo di citare *Vesuvio Vesuviazzo* e *'U ccafè 'i San Gennaro*. Ancora prima era comparsa su «Linea d'ombra» la lunga *Cabballetta* (n. 51, luglio-agosto 1990), poi diventata un testo di *Carbones*. Sul «Belli» (n. 3, aprile 1992), complice la mediazione di Achille Serrao, erano invece state pubblicate *Na sera, n'ata sera*, *'U ciardino*, *'U chiuovo*, *Na voce stracciata*. Si veda la *Bibliografia* per ulteriori informazioni.

Cumae sono *Genealogia elementare*, *Scampoli di vita* e *Le cose*.

Suoni leggendari e *Nel gorgo di un deviante blu* non subiscono modifiche, eccezion fatta per il passaggio dal carattere corsivo (proprio di tutta la silloge) al tondo. Non solo, invece, i testi trilingue vengono inseriti nella raccolta, ma ne costituiscono di fatto l'intera sesta sezione e mantengono persino lo stesso ordine, sia 'interno' che 'esterno'¹⁴, presentato nella rivista.

La numerazione di queste poesie è elemento paratestuale sul quale occorre riflettere: i testi trilingue sono indicati con lo stesso numero ma vengono distinti dalla progressione alfabetica delle lettere *a*, *b* e *c*. Così possiamo leggere, tra i titoli delle poesie in rivista, «4. NEL GORGIO DI UN DEVIANTE BLU» e «5. LE COSE»¹⁵, mentre le poesie *Neque nobis prodest*, *Né ci giova* e *Nun ce abbasta* sono indicate con «6a», «6b» e «6c»¹⁶. È già agente il riconoscimento dell'autonomia dei diversi testi, che non vengono riuniti sotto un unico titolo e numero come fossero rispettive traduzioni, ma non al punto da distinguerli con numeri progressivi diversi, come invece accadrà in *Bradisismo*.

La prima attestazione del dialetto in una raccolta ufficiale del poeta viene preparata due anni prima, a dimostrazione di una volontà precoce di rendere il cappellese operante nella produzione libresca, ma nel rispetto dei contenuti e soprattutto della cura dei testi. Sono individuabili piccole varianti, ma quello che più salta agli occhi è l'assenza, nei testi di «Paragone Letteratura», di molti segni grafici e d'interpunzione utili alla resa testuale del dialetto. Sembra piuttosto rilevante notare che il perfezionamento dell'assetto linguistico delle poesie in dialetto comincia tra 1996 e 1997, a riprova di una ricerca anche formale della resa del cappellese; una lingua certamente scaturita «da un impulso interno, dal bisogno di portare alla luce schegge sonore, barlumi di un'età lontana dai contorni fiabeschi e primitivi» (SOVENTE 1991), ma che non di meno rivendica una sua scrittura esatta, il più fedele possibile a quella lingua viva che Sovente introduce nel campo della letteratura¹⁷.

¹⁴ Si intende, per 'ordine interno', la disposizione dei testi di contenuto affine, che in virtù della visione linguistica 'paritaria' di Sovente non rispetta una rigida messa in sequenza latino-italiano-dialetto; per 'ordine esterno', invece, si intende la disposizione dei tritici nell'indice di *Cumae*.

¹⁵ «Paragone Letteratura», terza serie, a. XLVII (ottobre-dicembre 1996), n. 560-562, pp. 56-57.

¹⁶ *Ivi*, pp. 58-59.

¹⁷ Sarebbe ovviamente auspicabile un esame filologico-linguistico di tutta la produzione in cappellese comparsa in rivista tra il 1991 e il 1997, da corroborare con gli avantesti, i

2.10. Dopo tante anticipazioni e ripetuti scarti, si giunge alla fase editoriale del percorso formativo di *Cumae*, quella in cui il progetto finora vagheggiato e assai precocemente annunciato assume la sua forma definitiva.

Gli archivi della Marsilio Editori conservano un appunto risalente alla fase di sistemazione tipografica di *Cumae*¹⁸. A giudicare dalla grafia, l'appunto non dovrebbe essere di Sovente, ma di Giovanni Raboni, che oltre a curare la collana "Poesia" si occupò di tenere tutti i contatti con gli autori. Questa noticina riserva una sorpresa che conferma, da un punto di vista editoriale, la visione antigerarchica del plurilinguismo poetico di Sovente. Al punto secondo della lista di avvertenze, si legge che:

- le poesie che hanno tre versioni (latina, italiana e napoletana) vanno stampate – sempre seguendo l'ordine del dattiloscritto – utilizzando le pagine come nel volume di Pagliarani. (sezione VI)

Il volume a cui si fa riferimento è *La ballata di Rudi* di Elio Pagliarani, pubblicato da Marsilio nel 1995 per le cure del solito Raboni. Il «romanzo in versi» pagliaraniano presenta un'impaginazione in orizzontale, per ovviare agli inconvenienti tipografici causati dai lunghi versi del poema¹⁹.

Per rendere ancora più chiaro il modello di impaginazione proposto, la nota reca un disegno in calce, che dovrebbe raffigurare la distribuzione dei testi monotematici a libro aperto (vd. *Figura 1*). La riproposizione di una simile soluzione per liriche ben più brevi come quelle della sesta sezione di *Cumae* si spiega in altro modo. Cambiando la disposizione spaziale, Sovente – o il curatore – immaginavano forse di poter far stare nei limiti di due pagine contigue, e dunque in un sol colpo d'occhio, tre testi in tre lingue diverse, a sancire anche visivamente l'equivalenza nell'autonomia, l'interdipendenza nella

manoscritti e i dattiloscritti presenti nell'archivio della Biblioteca "M. Sovente", al fine di tracciare un quadro del processo di trascrizione del dialetto compiuto dall'autore. Il nostro lavoro, tra le altre cose, vorrebbe compiere un primo passo in questa direzione.

¹⁸ L'appunto è stato segnalato e reso disponibile al nostro studio da Tatiana Ceccon, responsabile della segreteria e dell'Ufficio informazioni della Marsilio Editori. La pratica relativa al libro conserva inoltre le carte dell'iter burocratico del testo, ma nulla che sia utile alla ricostruzione di quello editoriale. Si ringrazia la signora Ceccon per la disponibilità e l'aiuto dato alla nostra ricerca.

¹⁹ Cfr. PAGLIARANI 1995; ora in PAGLIARANI 2006, pp. 257-336.

singularità delle poesie trilingue che chiudono il volume.

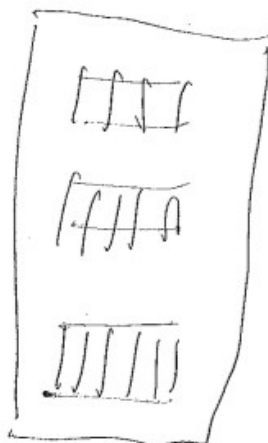


Figura 1: Rappresentazione dell'impaginazione dei testi trilingue in *Cumae*; nota di G. Raboni, dall'Archivio Marsilio.

L'ultima bozza di stampa viene spedita a Sovente il 26 gennaio del 1998, con l'augurio di «buon lavoro» da parte di un editor dalla firma illeggibile (certamente non Raboni). Pochi mesi dopo, *Cumae* si sarebbe aggiudicata il Premio Viareggio.

3. *Approssimazioni al lavoro di Sovente*

3.1. «Vi sono essenzialmente due modi di considerare un'opera di poesia: vi è un modo, per così dire, statico, che vi ragiona attorno come su un oggetto o risultato, e in definitiva riesce a una descrizione caratterizzante; e vi è un modo dinamico, che la vede quale opera umana *in fieri*, e tende a rappresentarne drammaticamente la vita dialettica» (CONTINI 1974: 233). Se il primo dei «modi» spiegati da Contini sta alla base del lavoro di commento su un'opera compiuta, la cui ultima redazione rispecchia la famosa 'ultima volontà', il secondo è quanto viene valorizzato dall'esercizio della critica testuale sulle carte (e non solo) dell'autore. Certo, la qualità del 'dinamismo' osservabile

dipende sempre dalla quantità dei materiali testimoniali a nostra disposizione; di molte, straordinarie opere della letteratura italiana non possiamo ricostruire sin nei minimi dettagli l'iter compositivo, per il semplice motivo che non ci sono giunte le copie di lavoro, le bozze, gli *scartafacci* su cui prendeva corpo il testo oggi conosciuto.

È opinione diffusa che il Novecento abbia collezionato una quantità addirittura in gestibile di archivi d'autore, in parte a causa di una nuova coscienza da parte degli scrittori del valore dei loro materiali preparatori, in parte a causa dell'allargamento dello stesso statuto di scrittore. In realtà, non è affatto scontato che autori anche maggiori dello scorso secolo abbiano lasciato granché 'in eredità' agli studiosi. Si ha notizia di poeti che cestinavano i propri manoscritti una volta mandato in stampa un libro, di altri che avevano in antipatia quegli strani feticisti degli appunti altrui che sono i praticanti della filologia d'autore, o di altri ancora che non hanno dato alcun peso alle proprie carte, al punto da averle lasciate in un disordine che nel migliore dei casi è stato ovviato dalla sensibilità di singoli più o meno coinvolti nel mondo delle lettere, nel peggiore ha trovato il macero. La situazione è insomma ben più complessa di quanto potrebbe sembrare, e sebbene quello di Carlo Emilio Gadda sia assurto a caso massimamente rappresentativo del gioioso caos in cui consisterebbe la pratica filologica applicata al Novecento²⁰, sarebbe bene figurarsi uno scenario più sfrangiato, dove a casi di bulimia cartacea si susseguono lasciti molto più modesti, se non davvero scarni.

Può capitare allora che il filologo si trovi a dover *lavorare con piccoli indizi*, come recita il titolo di un volume di Mario Lavagetto. Indizi provenienti,

²⁰ Il 'caso Gadda' è sicuramente uno dei più intriganti della filologia del Novecento. L'assenza di un piano editoriale dettagliato si accompagna a un lascito di bauli traboccanti di scritti, bozze e lavori rimasti incompiuti o inediti. Una quantità di materiali che pone diversi problemi in sede ecdotica, sia per tipologia, genere e struttura degli scritti, sia per la tendenza di Gadda a scorporare o, al contrario, integrare tra loro diverse entità testuali; a ciò, si aggiunga una difficoltà oggettiva a riconoscere compiutezza nel non finito, e ancora a stabilire criteri validi alla resa della variantistica d'autore che falsa o rende obsolete le pubblicazioni ufficiali (è celebre il caso di *Eros e Priapo*, ma si pensi anche a quello di *Verso la Certosa*). Sulla filologia gaddiana sono essenziali gli studi di Paola Italia, che a *Come lavorava Gadda* ha dedicato un'intera monografia (Roma, Carocci, 2017); si vedano inoltre i più agili ITALIA-RABONI 2010: 109-113 e ITALIA 2013: 138-171. Doveroso è poi segnalare un'altra meritoria iniziativa della studiosa quale la costituzione del progetto WikiGadda, primo tentativo italiano di creare un network virtuale di discussione e lavoro dedicato ai testi dell'Ingegnere (per cui si veda <http://www.filologiadautore.it/wiki/>).

è chiaro, dal testimoniale, che vanno sistematizzati al fine di restituire non l'impossibile ricostruzione dell'atto di scrittura²¹, ma il percorso di rimaneggiamenti e revisioni che porta il testo allo stato ormai leggibile e noto alla comunità dei lettori.

3.2. La storia del testo ci ha introdotto a un volume dalla lunga gestazione, non ripercorribile in ogni sua tappa ma in ogni caso scandita da pubblicazioni in rivista e altri, variegati avantesti. Una presentazione di *Cumae* risulterebbe però filologicamente incompleta se non prevedesse qualche ragguaglio, attraverso la consultazione di questi ultimi, sul metodo di lavoro di Sovente. Con opportune integrazioni da documenti non direttamente coinvolti nel processo compositivo del libro marsiliano, ma che si è avuto comunque modo di citare, si può tentare una prima sintesi delle pratiche scritte del poeta, anche al fine di capire come si sviluppino i complessi contenuti della poesia di Sovente, o ancora 'cosa siano' questi testi in due o tre lingue. 'Approssimazioni', non di meno: se si intende procedere con cautela, limitandosi a proporre delle ipotesi anziché definire regole di composizione, è appunto a causa delle caratteristiche del materiale avantestuale a disposizione, che permette di stabilire qualche procedimento ma non altri, rinvenibili piuttosto studiando altre carte d'autore²².

Un'ultima precauzione, per fornire un ulteriore puntello metodologico ai prossimi paragrafi. In linea teorica, bisognerebbe distinguere tra le varianti tratte dai manoscritti, che per dirla con Brambilla Ageno sono «varianti effimere, vissute solo un istante e solo per l'autore» (BRAMBILLA AGENO 1984: 231), e quelle tratte dalle riviste, la cui pubblicazione certifica un riconoscimento di maturità almeno provvisorio. Pur tenendo presenti tali differenze tra fenomeni d'innovazione, si è deciso, dato il numero non esorbitante di varianti e le poche tipologie d'innovazione riscontrabili, di proporre una ricognizione generale e unitaria degli interventi di Sovente sui

²¹ Scrivono anzi ITALIA-RABONI 2010 che «ripercorrere alla moviola l'atto della scrittura (...) sarebbe un'ingenua e forse inutile presunzione (nemmeno l'autore sa, perché non può ricordarli dettagliatamente, tutti i passaggi che si sono susseguiti nella sua mente, dalla prima idea del testo alla redazione finale)» (27-28).

²² È scontato che le nostre non possono che essere conclusioni provvisorie. Uno studio scientificamente esauriente su 'come lavorava Sovente' dovrebbe infatti tenere conto di tutto il materiale testimoniale in nostro possesso, dunque anche di quello relativo alle altre raccolte del poeta flegreo. Solo con una visione d'insieme dei procedimenti correttori si potrà avanzare un'interpretazione organica del metodo soventiano.

testi, nel tentativo di entrare nel laboratorio del Nostro attraverso alcuni casi particolarmente interessanti.

3.3. La tipologia d'intervento più ricorrente, e forse maggiormente rilevante alla luce delle consuetudini linguistico-metriche su cui si è in seguito sviluppata la produzione soventiana²³, è senza dubbio lo spostamento dei sintagmi, che sporadicamente si accompagna alla variazione lessicale o formale, e che soprattutto influenza la costruzione dei versi.

3.3.1. Tra i vari esempi citabili, vale la pena partire da uno dei più vetusti, quello di *Di sbieco*, poesia che compare in una delle prime carte del faldone-raccolta Sc. Il testo presenta una variante significativa non solo dal punto di vista dell'organizzazione semantica, ma anche dell'innovazione formale. Si prendano i vv. 4-5 delle due versioni conosciute:

(...) Slittano
il prisma e l'enigma. La grazia
soccombe. Tutto si tiene.

(Sc, f. I, c. 1r, vv. 4-6)

(...) Il prisma
slitta l'enigma. La grazia
soccombe. Tutto si tiene.

(Cu, vv. 4-6)

La versione del 1982-'85 è decisamente limpida: la terza persona plurale chiarisce che «il prisma e l'enigma» sono entrambi soggetti di «slittano». La chiarezza viene meno del testo definitivo: il verbo passa al singolare, ed è molto facile scambiare la frase per una comune costruzione SVO. Solo tenendo conto della versione primitiva e degli usi sia linguistici che stilistici dell'autore si può intendere «Il prisma / slitta l'enigma» come una costruzione formata da due soggetti ai quali si riferisce un unico predicato.

Variazioni sensibili dell'ordine e della disposizione servono a 'sparigliare le carte' del dettato poetico, complicandone la comprensione e dando così luogo ad associazioni alternative tra i sintagmi, in nome di una ambiguità sintattica che funge da trascrizione della mescolanza morfemica del reale.

3.3.2. Ancora dalla sezione I traiamo il caso della seconda strofa di *La distanza*. La versione di Sc presenta tre semplici costrutti dello stesso tipo, nei quali è difficile stabilire cosa sia soggetto e cosa predicato:

²³ Per una disamina delle quali si rinvia ai parr. 3 e 4 dell'*Introduzione*.

L'ombra è il passo. La verità è
il ragno. La scissura è il fuoco.

(Sc, f. I, c. 6r, vv. 6-7)

È sufficiente lo spostamento di un paio di copule perché i ruoli sintattici si opacizzino in misura ancora maggiore:

È l'ombra il passo. La verità è
il ragno. È la scissura il fuoco.

(Cu, vv. 6-7)

Con l'anticipazione del verbo, soggetti e predicati nominali divengono in pratica sovrapponibili; e la modifica risulterebbe anche abbastanza lieve, se non fosse che le due proposizioni si inseriscono in una terna metaforica che può essere parzialmente sciolta solo riordinando le componenti delle frasi.

3.3.3. La coppia *In flatu* e *Nel fiato* offre, nel giro di pochi versi corrispondenti, tre diverse forme di variazione. La prima interessa il rapporto tra testo latino e italiano. Le versioni pubblicate su Le recitano

(...) nunc
umbra est parvula
in flatus ungula.

(Le, vv. 2-4)

(...) ora è piccola l'ombra
nell'unghia del fiato.

(Le, vv. 2-3)

La *In flatu* del 1998 recita invece, al v. 4, «in ungula flatus». L'intervento di Sovente avvicina così i due testi, lì dove la prima versione ne decretava l'autonomia anche attraverso la posizione tra preposizione e ablativo del genitivo *flatus* contro l'organizzazione sintattica dell'italiano. Altrove si verificano perturbazioni anche più radicali. Ancora da «lengua»:

solum de corpore meo, sicut
de humo robigo, nascitur-frangitur
flatus.

(Le, vv. 7-9)

dalla terra la ruggine, che
rotola vortica si spappola il
fiato.

(Le, vv. 7-9)

Nel caso del latino, la neo-formazione, che pure rientra in un'abitudine linguistica, suggerisce che il *flatus* nasca e si frantumi nello stesso momento; a questa lettura contribuisce il testo italiano, che pur non presentando conî lessicali che hanno per soggetto il *fiato*. Modi diversi per verbalizzare la simultaneità e mettere in risalto, anche attraverso la pratica metrica della spezzatura di articolo e nome a cui è riferito, il sintagma *fiato-flatus*, in posizione isolata nelle due chiusure. La forma, e con essa il contenuto, cambiano in *Cu*. La formazione «nascitur-frangitur» viene sciolta, e con essa il vincolo di concomitanza tra nascita e separazione; di più: il secondo verbo viene spostato al verso successivo, a rafforzare la divisione temporale dei due momenti. Nel processo scompare la dislocazione dell'ultimo verso sulla pagina, un tratto ancora corrente in *Contropar(ab)ola* che non trova però spazio nel nuovo stile semplice di Sovente²⁴; di conseguenza viene a mancare il bisillabo finale, anche questo comprensibile se si considera la prassi metrica delle prime raccolte, ma stravagante in quelle degli anni Novanta e Duemila. Del resto, il v. 8 di *Le* è una sorta di endecasillabo irregolare che mal si inserisce in un testo basato sull'ottonario. La nuova versione omogeneizza la metrica, redistribuendone i sintagmi al fine di ottenere variazioni meno brusche della primigenia sequenza endecasillabo-bisillabo. Lo stesso discorso vale per *Nel fiato*; se qui la divergenza di contenuto è mitigata dall'uso ricorrente di riferire più predicati a un soggetto collocato nel mezzo della loro sequenza, sì che l'apparente unità d'azione evocata in *Le* viene solo leggermente rimandata con lo spostamento di «si spappola» alla fine dell'ultimo verso, è la stranezza prosodica a venir temperata, col riavvicinamento del determinativo al suo sostantivo e la costruzione di una sequenza quinario-senario in rima sdrucchiola.

3.3.4. Modifiche spaziali e lessicali vanno spesso di pari passo, come si evince dalle primitive versioni dattiloscritte dei componimenti *Carta-mare* e *Charta-mare* (CG, cc. 24r-25r). Limitiamoci a collazionare i primi tre versi della *Charta-mare* testimoniata dal faldone con quelli di *Cu*:

Silens charta in dierum
silvam intrat, incandescens
se charta dat lentissime (...)

(CG, c. 24r, vv. 1-3)

Silens in silvam dierum
ingreditur charta incandescens
offerens se lentissime (...)

(*Cu*, vv. 1-3)

Anche da questo piccolo campione emergono notevoli differenze tra le due versioni: in

²⁴ Nessuna delle raccolte successive a *Per specula aenigmati* attesta dislocazioni versali; si può dire che tale pratica si configura come un *tic* sperimentale, presto superato dalle diverse direzioni di ricerca stilistica intraprese da Sovente.

quella dell'edizione Marsilio, il lemma *charta* è in fortissimo iperbato, e lo spostamento dal primo al secondo verso consente di sopprimere la sua ripetizione al v. 3; *dierum* e *silvam* subiscono inversione, sì che l'accusativo torna alla preposizione che lo regge; il verbo «intrat» viene sostituito con «ingreditur»; l'espressione «se dat» viene sostituita con «offerens», termine più colto e legato, anche da rima interna, al *silens* del primo verso.

Quest'ultimo caso vira già verso le varianti lessicali, per le quali valgono due tendenze principali: la variazione *e contrario* del passaggio, volta a modificarne radicalmente il senso, e una ricerca di quella che, rubando un tecnicismo alla filologia dei manoscritti, si potrebbe definire la *lectio difficilior*, che consiste non tanto in preziosismi quanto in lessemi anche solo lievemente più connotati o rari dei loro antecedenti.

3.3.5. Sono pressoché antitetiche la prima e l'ultima stesura del v. 13 di *Nell'afelio*. In Sc (f. I, c. 12) si legge «punto la cieca preda»; se il 'puntare' non sembra assimilabile al 'seguire' successivamente introdotto, è l'aggettivazione a divergere in maniera netta dal testo di Cu (che definisce la *preda* «occhiuta»). Le modifiche desumibili dalla carta dimostrano peraltro un tragitto maggiormente orientato a conservare il senso di debolezza espresso dalla cecità: in un secondo momento, infatti, Sovente modifica «cieca» con «stanca»; solo dopo, sovvertendo l'intero verso, raggiunge l'esito definitivo. Può anche accadere che si eviti la sostituzione coatta operando piuttosto d'addizione, al fine di condurre altrove il lettore: è il caso dell'evoluzione di *Sotto i piedi un vuoto...*, che in Po2 legge «greche / nervature», poi arricchitesi del tipo romano in Cu («con greche / e romane nervature», vv. 19-20).

3.3.6. Per il secondo tipo possono essere citati almeno due esempi evidenti. *Tu cervo volante...* rientra tra i manoscritti più tormentati dell'intero Sc: al v. 10 si legge «di cambiarti», mentre la versione di Cu attesta «di mutarti». Non ci si sposta dal campo semantico del cambiamento, ma certo si ha a testo una scelta linguistica più raffinata del quotidiano 'cambiare'. Ancora dal dattiloscritto di Carta-mare si legge, al v. 10, «frutti nascosti», che in Cu diventano «segreti frutti». L'anticipazione dell'aggettivo, frequentissima nel libro, concorre all'elevazione del dettato poetico; ma qui conta la sostituzione di «nascosti» col più misterioso «segreti». In qualche caso, poi, l'effetto aulicizzante viene cercato con espedienti classici della lingua poetica come l'apocope: la versione Sc di *Cucciolo* attesta «a volere ancora sognarlo» (v. 23), ma è sufficiente troncare l'ultima *e* di «volere» per ottenere un salto di letterarietà, nonostante il verso non subisca altre trasformazioni (rimanendo intatto persino dal punto di vista metrico).

Molto diverse, e pertanto meritevoli di un discorso a parte, le varianti proprie del cappellese. L'antecedente a nostra disposizione è Pa96, che attesta tutte le poesie dialettali presenti nella VI sezione di *Cu*. Le divergenze tra i due stadi sono quasi esclusivamente di carattere grafico: nelle edizioni in rivista mancano quasi del tutto le vocali chiuse, così come molte parole non presentano l'elisione iniziale.

3.3.7. Basti confrontare le due versioni della terza strofa di *Nu munno 'ncantato* per rendersi conto della revisione a cui Sovente sottopone la sua scrittura in dialetto:

Trase na luce 'mmiezo î rruvine,
'a luce r' 'a puisia, nu rrevuòto
'i fiure ca 'nzieme metteno
'a vita cu 'a morte.

(Pa96, vv. 9-12)

Trase na luce 'mmiez' î rruvine,
'a luce r' 'a puisia, nu rrevuóto
'i fiùre ca 'nzième mètteno
'a vita cu 'a morte.

(*Cu*, vv. 9-12)

Vengono segnalati numerosi accenti, come «puisia, 'nzième, mètteno»; l'accentazione di *fiure* in *fiùre* contribuisce inoltre ad evitare di confonderlo con altri vocaboli (un lettore privo di qualunque competenza del napoletano potrebbe confonderlo con *sciure*, 'fiori'). Nel caso di *rrevuóto*, la modifica accentuale è dovuta alla diversa apertura della *o* nella pronuncia della parola; e a una volontà maggiormente mimetica del parlato risponde anche l'elisione di «'mmiezo î rruvine».

Queste divergenze grafiche non possono essere spiegate con la mancanza dei caratteri meno usuali nei set di «Paragone», visto che tutti quelli a cui si fa riferimento compaiono in almeno un luogo della silloge; né vale l'ennesima diffida dall'attenzione a questa tipologia di microvarianti, quasi che le prime stesure di poesie in un dialetto estremamente localizzato privo di autonoma tradizione letteraria possano essere considerate alla stregua di comuni correzioni di errori di stampa.

3.4. Il microscopio del filologo gioisce di fronte a smottamenti del lessico e intromissioni di virgole, ma la poesia di *Cumae* costringe a fare i conti con ben altra tipologia di variante: i testi stessi.

L'arcano della composizione soventiana consiste, in ultima istanza, nella

radicale equivalenza delle lingue, tra le quali non esiste una gerarchia che obbliga ad adottare una precisa veste linguistica per esprimere un determinato contenuto. Vero è che sarebbero ravvisabili alcune eccezioni a questa regola non scritta, del resto esplicitate dal poeta stesso, come nel caso di alcune lunghe poesie poi confluite in *Bradisismo*, nelle quali il cappellesse viene adoperato perché più consono ai motivi che danno voce ai sentimenti popolari²⁵; ma vale la pena notare che a questi testi corrispondono le versioni italiane, come sempre dotate di una propria specificità e una musicalità diversa.

Resta dunque valida l'equipollenza testuale, ma diventa a questo punto urgente capire 'cosa siano', di fatto, questi testi. Torna utile un celeberrimo saggio di Walter Benjamin, nel quale si legge che

ogni affinità metastorica delle lingue consiste in ciò che in ciascuna di esse, presa come un tutto, è intesa una sola e medesima cosa, che tuttavia non è accessibile a nessuna di esse singolarmente, ma solo alla totalità delle loro intenzioni reciprocamente complementari: *la pura lingua*. Mentre cioè tutti i singoli elementi – parole, proposizioni, nessi sintattici – di lingue diverse si escludono reciprocamente, esse si integrano nelle loro stesse intenzioni.²⁶

Benjamin sta discutendo l'attività del tradurre, ma non è difficile riconoscere identici procedimenti nel lavoro di Sovente. È proprio il principio di integrazione nella differenza che fa dei testi di Sovente delle 'singolarità'. Quello che viene espresso in un testo latino si ripete con sfumature differenti nel suo corrispettivo italiano o dialettale, e viceversa. E tuttavia, sarebbe sbagliato parlare di 'autotraduzione', non almeno nei termini canonici ai quali si fa solitamente riferimento, e che possono essere sintetizzati nel sintetico enunciato di Rainier Grutman: «The term "self-translation" can refer both to the act of translating one's own writings into another language and the result of such an undertaking»²⁷. È anche vero che una certa lettura dell'autotraduzione acconsente e anzi postula la divergenza testuale. Barbara Ivančić osserva per esempio che lo scrittore compie sempre

²⁵ Sovente ha discusso di questo 'schematismo' il 20 dicembre 2003 al Parco Fusaro; un resoconto dell'iniziativa è offerto da GIARRITIELLO 2004; si veda anche LIBERTI 2018: 155.

²⁶ BENJAMIN 2014: 44. Già CLAUDI 2013: 115-116 segnalava l'importanza di questo passo per affrontare la scrittura di Sovente.

²⁷ «Il termine autotraduzione può riferirsi sia all'atto di tradurre i propri scritti sia al risultato di una simile operazione» (GRUTMAN 1998: 17; traduzione mia).

quell'attività interpretativa che è presupposto di ogni traduzione, ed è sempre la stessa persona a negoziare tra i due mondi linguistici e culturali che nella traduzione si incontrano. Conseguenza ne è che i confini fra la traduzione e altre operazioni quali il rifacimento, l'adattamento, la ri-poesia (nel caso della traduzione poetica), si fanno vaghi e sfumati.²⁸

Anche Grutman riconosce che, dal punto di vista della produzione, l'autotraduzione somiglia più a un processo di 'doppia scrittura' che a uno, a due fasi, di lettura e successiva stesura del tradotto²⁹. E così, «the distinction between original and (self-)translation therefore collapses, giving place to a more flexible terminology, in which both texts are referred to as 'variants' or 'versions' of equal status»³⁰. Non c'è un prestigio maggiore dell'originale rispetto all'autotraduzione, perché l'autotraduzione si presenta spesso come un testo inedito, decisamente dissonante rispetto a quello di partenza.

Il problema risulta particolarmente evidente nel caso delle traduzioni in versi, che costringono a veri e propri rifacimenti; è forse per questo che, quando hanno voluto tradurre i loro componimenti, i poeti neodialettali si sono generalmente affidati alla prosa. Eccezione notevole a questa tendenza è Pasolini, per il quale «il rapporto tra i due testi si configura, per restare alle metafore musicali, simile a quello esistente tra un'aria – un tema – e una variazione. Ma la versione, sembra dire Pasolini, è comunque parte del testo poetico in quanto se da un lato sottrae, dall'altro aggiunge all'«originale» qualcosa» (DI ALESIO 2011: 19). Nello stesso articolo, e ancora a proposito del Pasolini friulano, Carlo Di Alesio segnala la «presenza di un nesso di necessità ulteriore rispetto a quello comunque vigente», dato dal fatto che «in qualche caso il testo italiano non si limita a fornire un equivalente semantico il più possibile fedele all'insieme del dettato dialettale in versi e alle singole voci, ma contiene anche informazioni aggiuntive (o sottrazioni) e precisazioni» (*ivi*: 20).

²⁸ IVANČIĆ 2013: 100. Sull'argomento, sono state inoltre preziose le osservazioni che ho potuto trarre dal primo capitolo di AMID 2016.

²⁹ Cfr. GRUTMAN 1998: «In terms of its production, an auto-translation also differs from a normal one if only because it is more of a double writing process than a two-stage reading-writing activity» (19).

³⁰ «(...) la distinzione tra originale e autotraduzione collassa, dando luogo a una terminologia più flessibile, nella quale entrambi i testi sono considerabili come varianti o versioni di eguale valore» (*ivi*: 19-20; traduzione mia).

È quanto accade, per fare un altro esempio, anche in *Metaponto* di Albino Pierro, che esplicita nella traduzione, quasi fungesse anche da commento, il nome di Pitagora, «u filòseme antiche,/ c'avì na jamma d'òore» (PIERRO 2012: 316). Ma, appunto, sono operazioni paratestuali e metapoetiche a cui non viene assegnato uno statuto superiore a quello di 'strumento per comprendere e integrare il testo in versi'. La traduzione di Pasolini «non sminuisce la compiutezza e l'autonomia del dettato in dialetto e non ne rivendica una propria (*l'autore, almeno, non afferma questo*)» (DI ALESIO 2011: 19; corsivo nostro); completa la poesia, ma non è essa stessa poesia.

Nel caso di Sovente, invece, le dichiarazioni non lasciano adito a dubbi: il Nostro non parla di 'autotraduzioni', sia pure nell'ottica estremamente aperta e di fatto contraddittoria che abbiamo delineato partendo da Ivancic e Grutman, ma di 'scritture parallele' o 'riscritture'. Così Sovente nel 1992:

Latino, italiano e dialetto per me non si contrappongono né esiste una posizione di privilegio di una forma linguistica rispetto a un'altra. Conta esclusivamente la forza evocativa, l'energia immaginativa che le parole riescono a mettere in moto quando si scrivono dei versi. La cosa che più mi sta a cuore in questo momento è la poesia "trilingue": uno stesso testo lo scrivo contemporaneamente in dialetto, latino, italiano oppure in latino, italiano, dialetto, e via di seguito (SOVENTE 1992a).

La situazione si complica ancor di più per il fatto che non c'è una lingua di partenza stabile – non parte sempre e soltanto dall'italiano per la stesura di sequenze in due o più lingue –, e poi perché le tre lingue non sono adottate per arrivare a diversi destinatari, bensì per espandere la tavolozza dei riferimenti e delle sfumature dei temi affrontati nelle coppie e nelle triadi testuali. Non esiste, per usare le parole di Viola Amarelli, «un Ur-testo ma piuttosto variazioni che, anche quando minimali, si rinviano le une alle altre, in un gioco di progressiva approssimazione e contestuale messa a fuoco del nucleo del dettato poetico» (AMARELLI 2016). Ecco perché si verificano di continuo calchi reciproci, e nel caso di perifrasi e sostituzioni che determinano le autentiche differenze tra i testi è la loro lettura simbiotica a consentire una ricezione consapevole del messaggio e a garantire da eventuali cali di attenzione³¹.

³¹ Cfr. DE BLASI 2013: «Il ritorno a distanza di motivi ripresi e rielaborati di volta in volta in una lingua diversa sollecita in qualche modo una ricezione più consapevole e compiuta, mentre il passaggio ad una lingua inattesa garantisce da eventuali cali di attenzione» (100).

4. Criteri di edizione

Il maggiore problema che deve affrontare il filologo intenzionato a lavorare sull'opera di Sovente riguarda l'assenza di qualunque riedizione dei libri del poeta³². Che senso ha, ci si potrebbe chiedere, affannarsi su testi che hanno una storia editoriale molto semplice, e per i quali non si pone alcun problema di 'ultime volontà' autoriali da rispettare o di pregresse fisionomie da ristabilire? Certo *Cumae* non è *Foglio di via*, il libro d'esordio di Franco Fortini, pesantemente rimaneggiato dalla seconda edizione in poi, né è *Metaponto* di Albino Pierro, le cui edizioni non presentano solo qualche variante d'autore, ma anche versioni in italiano diverse, elaborate da traduttori terzi; e non cito neppure il caso del travaglio editoriale dell'*Allegria* di Ungaretti, che ha rappresentato e rappresenta tutt'ora un banco di prova per chiunque voglia impiegarsi nella filologia d'autore³³.

Tuttavia, la storia del testo che abbiamo presentato dimostra, a nostro parere, perché sia ancora necessario sfruttare tutti i mezzi a disposizione dello

Parlava di «simbiosi linguistica» già TRAINA 1971, in riferimento al latino dei *Carmina pascoliani*: «Il suo latino (di Pascoli) non ricalca né l'italiano né il latino antico perché è una lingua in movimento, e l'italiano agisce soprattutto sulla direzione di questo movimento» (173). Ma anche Giovanni Battista Pighi insiste sul fatto che il lettore di Pascoli «se bene intende le due lingue, non può distinguere, e non deve, l'una dall'altra poesia. Perché è pur vero che l'una e l'altra sono compiute, ciascuna per sé, e per sé sufficienti a creare ciascuna il suo cosmo, il suo mondo poetico; ed è ugualmente vero che i due compiuti mondi, creati dal loro straordinario demiurgo, rientrano l'uno nell'altro, senza sforzo, s'adattano l'uno all'altro perfettamente, formano un'unità assoluta, la cui diversità linguistica è un fatto di stile, e appartiene all'ordine delle varietà cromatiche o timbriche usate da un unico artista» (citato in CARBONETTO 1996: 18).

³² Durante una conversazione privata, Marco Sovente ha riferito di un progetto di riedizione dell'*opera omnia* di Sovente, poi abbandonato poco prima che morisse.

³³ Per tutti i casi citati, disponiamo oggi di edizioni filologicamente affidabili. Per *Foglio di via*, si veda la recente edizione critica curata da Bernardo De Luca (Macerata, Quodlibet, 2018), che ha deciso di adottare come testo base quello della prima edizione della raccolta, disattendendo l'ultima volontà dell'autore al fine di poter meglio analizzare «l'evoluzione interna della produzione poetica fortiniana» e «l'immagine esordiale dell'autore» (50); l'edizione di *Metaponto*, come di tutta l'opera poetica del Tursitano, è in PIERRO. Diverse e fondate su strategie editoriali diverse, infine, le edizioni di Ungaretti: una panoramica utile è in ITALIA 2013: 56-59.

studioso per accertare il percorso compositivo di un'opera che, se è rimasta immutata nella forma, non di meno vanta un processo elaborativo di lunga durata, redazioni stratificate, è insomma un «testo storico in movimento» (TELLINI 2002: 370), per quanto di una storia recente – ma forse proprio per questo tanto più interessante come momento di applicazione della dottrina filologica.

Non si dice questo per devozione alla «nuova metafisica» paventata da Caretti, che vedeva nell'idolatria della «operazione filologica assaporata per se stessa, astrattamente» (CARETTI 1955: 23) un autentico pericolo al senso stesso del lavoro sui testi; si ritiene, anzi, che la ricostruzione della formazione di un testo o di un libro di poesia possa gettare nuova luce sull'interpretazione del dettato poetico, tanto più se di un'epoca in cui si fa decisamente più rapido e incontrollabile il cambiamento di riferimenti e scenari entro cui collocare i singoli componimenti come nel caso della contemporaneità. L'edizione di *Cumae* che si presenta – ma il discorso potrebbe valere per molte altre operazioni filologiche condotte su testi dell'età contemporanea – trova il suo fondamento nell'endiadi 'filologia e critica': all'editore spetta il compito di interpretare il testo tenendo assieme il periodo di probabile composizione o di verificata revisione, le fasi entro cui si collocano le campagne di revisione e correzione, le sedi editoriali in cui compaiono avantesti e varianti pregresse.

Il testo base del presente lavoro non può dunque che essere quello di *Cu*, in quanto unica edizione pubblicata di *Cumae*; nel caso delle liriche di cui si dispongono versioni anteriori, però, il testo è seguito da due fasce d'apparato:

- a) nella prima, si riportano, preceduti dalla sigla «att.» ('attestato in'), i testimoni che tramandano il testo;
- b) nella seconda, si dà conto del processo variantistico a cui è stato soggetto il testo. La lezione soggetta a mutamento è riferita col numero del verso del testo base in cui ricorre in grassetto e delimitata da una parentesi quadra chiusa, alla quale seguono le varianti individuate dalla sigla o dalle sigle dei testimoni che la riferiscono.

Per semplificare la consultazione dell'apparato, sono stati adottati i seguenti criteri grafici:

- disposizione di parola o verso 'a scaletta' con segnalazione in apice della porzione testuale precedente a cui è allineata

→	innovazione interna allo stesso manoscritto
□	variante su uno stesso rigo
> <	porzione di testo cassata
+	segni convenzionali che rimandano a note a piè di pagina o lezioni a margine
	divisore dei versi
≥	variante evolutiva
<i>att.</i>	attestato: si indicano i manoscritti, i dattiloscritti e le pubblicazioni antecedenti <i>Cu</i>
<i>corr.</i>	correzione di errore di scrittura
<i>e.d.s.</i>	errore di stampa: adoperato solo quando la corruzione è evidentemente dovuta a errori dello stampatore
<i>om.</i>	<i>omissis</i>
<i>spscr.</i>	soprascritto – lezione aggiunta al di sopra del testo o scritta al di sopra del cassato
<i>stln.</i>	sottolineato

Abbreviazioni bibliografiche

Opere letterarie di Michele Sovente

- UN: *L'uomo al naturale*, Firenze, Nuovedizioni E. Vallecchi, 1978;
CP: *Contropar(ab)ola*, Firenze, Nuovedizioni E. Vallecchi, 1981;
PSÆ: *Per specula aenigmatis*, Milano, Garzanti, 1990;
AM: *Alla madre*, a cura di M., Luigi e Marco Sovente, edizione fuori commercio in 600 esemplari, autoproduzione, s.d.;
Cu: *Cumae*, Venezia, Marsilio, 1998 (vd. *Nota al testo*);
Ca: *Carbones*, Milano, Garzanti, 2002;
Bruna: *Bruna*, Napoli, Dante & Descartes / La Tela di Partenope, 2003;
Z: *Zolfo*, Napoli, Dante & Descartes, 2004;
CF: *Carta e formiche*, Napoli, Centro di Cultura Contemporanea Napolit'è, 2005;
B: *Bradisismo*, Milano, Garzanti, 2008;
EO: *L'eco dell'ombra* (con Giuseppe Leone), Napoli, Pitturaepoesia, 2009;
S: *Superstiti*, introduzione di Eugenio De Signoribus, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2009.

Opere letterarie citate

- ARIOSTO: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso e Cinque canti*, a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, voll. II, Torino, UTET, 1997;
BASILE: Giovan Battista Basile (Gian Alesio Abbattutis), *Lo cunto de li cunti overo Lo trattenemiento de' peccerille*, a cura di Carolina Stromboli, Roma, Salerno, 2013;
BAUDELAIRE: Charles Baudelaire, *I fiori del male*, introduzione di Giovanni Macchia, traduzione di Attilio Bertolucci, Milano, Garzanti, 1989 [1975];
CARDUCCI: Giosuè Carducci, *Poesie*, a cura di Gianni M. Papini e Matteo M. Pedroni, Roma, Salerno, 2004;
CARMINA BURANA: *Carmina Burana*, a cura di Piervittorio Rossi, Milano, Rizzoli, 1989;
CATULLO: Gaio Valerio Catullo, *Le poesie*, introduzione, traduzione e note di Mario Ramous, prefazione di Luca Canali, Milano, Garzanti, 1989;
DANTE: Dante Alighieri, *La divina Commedia*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 2000. Si usano le seguenti sigle per indicare le singole cantiche: *If* = *Inferno*; *Pg* = *Purgatorio*; *Pd* = *Paradiso*;
DANTE, *Rime*: Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005;
FORTINI: Franco Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2014;
LUCANO: M. Anneo Lucano, *Farsaglia*, a cura di Ludovico Griffa, prefazione di Giuseppe Pontiggia, Milano, Adelphi, 1967;

- LUCREZIO: Tito Lucrezio Caro, *La natura delle cose*, introduzione di Gian Biagio Conte, traduzione di Luca Canali, testo e commento a cura di Ivano Dionigi, Milano, Rizzoli, 1997;
- MONTALE: Eugenio Montale, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Gianfranco Contini e Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 1980. Si usano le seguenti sigle per indicare le singole opere: *OS* = *Ossi di seppia*; *Oc* = *Le occasioni*; *B* = *La bufera e altro*; *S* = *Satura*; *D72* = *Diario del '72*;
- OVIDIO, *Met.*: Ovidio, *Le metamorfosi*, introduzione di Gianpiero Rosati, traduzione di Giovanna Faranda Villa, note di Rossella Corti, voll. II, Milano, Rizzoli, 1994;
- PAGLIARANI: Elio Pagliarani, *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006;
- PASCOLI: Giovanni Pascoli, *Opere*, a cura di Maurizio Perugi, voll. II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980-81. Si usano le seguenti sigle per indicare le singole opere: *My* = *Myrica*; *NP* = *Nuovi poemetti*; *CC* = *Canti di Castelvecchio*;
- PETRARCA: Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, voll. II, Torino, Einaudi, 2005;
- PIERRO: Albino Pierro, *Tutte le poesie*, edizione critica secondo le stampe a cura di Pasquale Stoppelli, tt. 2, Roma, Salerno, 2012;
- PLINIO: Plinio, *Storia naturale*, vol. I (libri 1-6), prefazione di Italo Calvino, saggio introduttivo di Gian Biagio Conte, nota biobibliografica di Alessandro Barchiesi, Chiara Frugoni, Giuliani Ranucci, traduzioni e note di Alessandro Barchiesi, Roberto Centi, Mauro Corsaro, Arnaldo Marcone, Giuliano Ranucci, Torino, Einaudi, 1982;
- QUASIMODO: Salvatore Quasimodo, *Tutte le poesie*, a cura di Gilberto Finzi, con uno scritto di Elio Vittorini, Milano, Mondadori, 1995. Si usano le seguenti sigle per indicare le singole opere: *EESS* = *Ed è subito sera*; *TI* = *La terra impareggiabile*;
- RABONI: Giovanni Raboni, *L'opera poetica*, a cura di Rodolfo Zucco, con uno scritto di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 2006. Si usano le seguenti sigle per indicare le singole opere: *CV* = *Le case della Vetra*; *CI* = *Cadenza d'inganno*; *BS* = *Barlumi di storia*;
- ROTA: Berardino Rota, *Rime*, a cura di Luca Milite, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 2000;
- RUSSO: Ferdinando Russo, *Poesie*, a cura di Carlo Bernari, voll. II, Napoli, Bideri, 1984;
- SABA: Umberto Saba, *Il canzoniere (1900-1954)*, introduzione di Nunzia Palmieri, Torino, Einaudi, 2004;
- SGRUTTENDIO: Filippo Sgruttendio de Scafato, *La Tiorba a taccone*, in appendice a Giulio Cesare Cortese, *Opere poetiche*, edizione critica con note e glossario a cura di Enrico Malato, vol. I, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967, pp. 509-801;
- VALENTINO: Gianbattista (Titta) Valentino, *La Mezacanna co Lo vasciello de l'arbascia, La cecala napolitana, e Nnapole scontrafatto*, Napoli, presso Giuseppe-Maria Porcelli, 1787;

- VICO: Gian Battista Vico, *La scienza nuova. Giusta l'edizione del 1744*, a cura di Fausto Nicolini, Roma-Bari, Laterza, 1967;
- VILLA: Emilio Villa, *L'opera poetica*, a cura di Cecilia Bello Minciocchi, postfazione di Aldo Tagliaferri, Roma, L'orma, 2014;
- VIRGILIO, *Georg*: Virgilio, *Georgiche*, a cura di Crescenzo Formicola, Napoli, Loffredo, 2011;
- VIRGILIO, *Ec*: Virgilio, *Bucoliche*, introduzione di Antonio La Penna, traduzione e note di Luca Canali, premessa al testo di Sergio Pennacchietti, Milano, Rizzoli, 1978;
- VIRGILIO, *En*: Virgilio, *Eneide*, introduzione di Antonio La Penna, traduzione e note di Riccardo Scarcia, voll. II, Milano, Rizzoli, 2002;
- ZANZOTTO: Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 1999.

Bibliografia critica

- ABIGNENTE 2014: Elisabetta Abignente, *La letteratura e le altre arti*, in Francesco de Cristofaro (a cura di), *Letterature comparate*, Roma, Carocci, 2014, pp. 167-193;
- AFRIBO 2007: Andrea Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007;
- AFRIBO 2011: Andrea Afribo, *Poesia*, in Id. ed Emanuele Zinato (a cura di), *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2011, pp. 181-259;
- ALFANO 2005a: Giancarlo Alfano, *Michele Sovente*, in ALFANO ET AL. 2005, pp. 211-231;
- ALFANO 2005b: Giancarlo Alfano, *S(f)oglie dell'io. Forme della soggettivazione nella più recente poesia italiana*, «Nuova corrente», 52 (2005), pp. 33-68;
- ALFANO 2008: Giancarlo Alfano, *Il corpo della lingua. Soluzioni anti-liriche della poesia contemporanea italiana*, «l'Ulisse», 11 (2008), pp. 6-14;
- ALFANO 2010: Giancarlo Alfano, *Sovente, o lo spettro del paesaggio*, «Paragone Letteratura», 87-88-89 (2010), pp. 5-23;
- ALFANO 2013: Giancarlo Alfano, *Simonide guarda le rovine. Sui Superstiti di Michele Sovente*, «Istmi», 31-32 (2013), pp. 127-135;
- ALFANO 2016: Giancarlo Alfano, *Nel cono d'ombra del disastro. Appunti sulla poesia dopo gli anni Settanta*, in MANETTI ET AL. 2016, pp. 15-34;
- ALFANO ET AL. 2005: Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena (a cura di), *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Luca Sossella, 2005;
- AMARELLI 2016: Viola Amarelli, *Appunti su Michele Sovente*, «Carteggi letterari –

- Critica e dintorni», 15 agosto 2016, consultabile su <http://bit.ly/amarelli-appunti-sovente>;
- AMBROSI 2014: Luigi Ambrosi, *L'anno della consapevolezza. Il 1977 nell'Italia meridionale, tra nuovi conflitti e trasformazioni sociali*, «Mondo contemporaneo», 1 (2014), pp. 23-38;
- AMID 2016: Idriss Amid, *Adattamenti, pubblici plurimi, questioni di potere e di migrazione: l'autotraduzione letteraria e il caso Amara Lakhous*, tesi del Dottorato di ricerca in Culture letterarie, filologiche, storiche (XXVIII Ciclo), Alma Mater Studiorum Università di Bologna in co-tutela con Università Mohammed V Rabat-Agdal, coordinatore prof. Luciano Formisano, relatori proff. Fulvio Pezzarossa e Mohammed Moktary, 2016;
- ANCESCHI 1996: Giuseppe Anceschi, «*La verità sfacciata*». *Appunti per una storia dei rapporti fra lingua e dialetti*, Firenze, Olschki, 1996;
- BACHTIN 1979: Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979;
- BECCARIA 2002: Gian Luigi Beccaria, *Sicuterat. Il latino di chi non lo sa*, Milano, Garzanti, 2002 [1999];
- BELLO MINCIACCHI 1998: Cecilia Bello Minciocchi, *Renovatum mundiloquium: sul latino di Emilio Villa*, «il verri», 7-8 (1998), pp. 73-86;
- BELLO MINCIACCHI 2007: Cecilia Bello Minciocchi, *Cyphra rebellis, cyphra cyprigna. Ribellione e seduzione nel latino deimaginativo di Emilio Villa*, in Gian Paolo Renello (a cura di), *Segnare un secolo. Emilio Villa: la parola, l'immagine*, Roma, DeriveApprodi, 2007, pp. 85-101;
- BELTRAMI 1991: Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1991;
- BENJAMIN 2014: Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, con un saggio di Fabrizio Desideri, Torino, Einaudi, 2014;
- BERNARDI PERINI 2009: Giorgio Bernardi Perini, *Poeti neolatini tra bilinguismo e trilinguismo*, in Emilio Pianezzola (a cura di), *Il latino del Pascoli e il bilinguismo poetico*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2009, pp. 13-25;
- BERTONI 2012: Alberto Bertoni, *La poesia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2012;
- BIFFI 1988: Nicola Biffi, *L'Italia di Strabone. Testo, traduzione e commento dei libri V e VI della Geografia*, Genova, D.AR.FI.CL.ET., 1988;
- BONAFFINI 1996: Luigi Bonaffini, *Achille Serrao e la poesia neodialettale napoletana*, «Rivista di studi italiani», XIV (1996), n. 2, pp. 152-166;
- BONDI 2017: Fabrizio Bondi, *Meditazioni neometriche. Appunti sulla ripresa delle forme chiuse nella poesia italiana contemporanea*, «SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo», I (2017), pp. 269-303;
- BORIO 2015: Maria Borio, *Anni Novanta. Individui e fluidità*, «l'Ulisse», 18 (2015), pp. 181-195;
- BORIO 2018: Maria Borio, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2018;
- BOZZOLA 2014: Sergio Bozzola, *La crisi della lingua poetica tradizionale*, in Giuseppe

- Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, vol. I, Poesia, Roma, Carocci, 2014, pp. 353-402;
- BOZZOLA 2016: Sergio Bozzola, *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, Firenze, Cesati, 2016;
- BREVINI 1999: Franco Brevini (a cura di), *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, tt. III, Milano, Mondadori, 1999;
- BUTCHER 2015: John Butcher, rec. di S. Knight e S. Tilg (a cura di), *The Oxford Handbook of Neo-Latin* (New York, Oxford University Press, 2015), «Critica letteraria», XLIII (2015), nn. 168-169, fasc. III-IV, pp. 725-729;
- CACCIATORE ET AL. 2004: Giuseppe Cacciatore, Vanna Gessa Kurotschka, Enrico Nuzzo, Manuela Sanna (a cura di), *Il sapere poetico e gli universali fantastici. La presenza di Vico nella riflessione filosofica contemporanea*, Napoli, Guida, 2004;
- CARBONETTO 1993: Arturo Carbonetto, *La poesia latina da Dante al Novecento*, Scandicci, La Nuova Italia, 1993;
- CARBONETTO 1996: Arturo Carbonetto, *La poesia latina di Giovanni Pascoli. Testo e traduzione integrale*, Firenze, La Nuova Italia, 1996;
- CARETTI 1955: Lanfranco Caretti, *Filologia e critica*, in Id., *Filologia e critica. Studi di letteratura italiana*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955;
- CASERTANO 1987: Giovanni Casertano, s.v. *Orco*, voce della *Enciclopedia virgiliana*, t. III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, pp. 878-879;
- CATALDI-D'AMELY 2003: Pietro Cataldi, Floriana D'Amely, commento a Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 2003;
- CEPOLLARO 1991: Biagio Cepollaro, *La compresenza conflittuale. Quattro equivoci sintomatici sulle vicende del Gruppo '93*, «Baldus», II (1991), n. 1, pp. 37-40;
- CHERCHI 2002: Paolo Cherchi, *Le nozze di filologia e fortuna. Resoconto di un testimone*, «Esperienze letterarie», XXVII (2002), n. 4, pp. 3-39;
- CLAUDI 2013: Daniele Claudì, *Senza orizzonte*, «Istmi», 31-32 (2013), pp. 113-120;
- COLLI 1978: Giorgio Colli, *La sapienza greca*, vol. I. Milano, Adelphi, 1978;
- CONDELLO 2014: Federico Condello, *I filologi e gli angeli. È di Eugenio Montale il Diario postumo?*, Bologna, Bononia University Press, 2014;
- CONTINI 1970: Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970;
- CONTINI 1974: Gianfranco Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, ed. aumentata di *Un anno di letteratura*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 232-241;
- CONTINI 2014: Gianfranco Contini, *Filologia*, a cura di Lino Leonardi, Bologna, il Mulino, 2014;
- CORBO 1996: Pino Corbo, *Riviste a mezzogiorno*, in Roberto Deidier (a cura di), *Le regioni della poesia. Riviste e poetiche negli anni Ottanta*, Milano, Marcos y Marcos, 1996, pp. 173-188;
- CORSI 2012: Marco Corsi, *Canone e Anticanone. Per la poesia negli anni Novanta*, tesi del Dottorato di ricerca internazionale in Italianistica (XXV Ciclo), Università

- degli Studi di Firenze, coordinatore prof. Gino Tellini, tutor prof. Maria Carla Papini, 2012;
- CORTELLESSA 2006: Andrea Cortellessa, *La fisica del senso. Scritti e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006;
- COSENTINO 2013: Paola Cosentino, *Il potere delle ombre. Voci, colori e metamorfosi nella poesia di Michele Sovente*, «Istmi», 31-32 (2013), pp. 104-112;
- CROCCO 2015: Claudia Crocco, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci, 2015;
- D'ACHILLE 2010: Paolo D'Achille, *L'italiano contemporaneo*, 3^a ed., Bologna, il Mulino, 2010;
- D'AMBROSIO 1987: Matteo D'Ambrosio, *La ricerca letteraria a Napoli. Studi e interventi. 1977-1987*, Napoli, Dick Peerson, 1987;
- D'ASCOLI 1993: Francesco D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, presentazione di Nicola De Blasi, Napoli, Gallina, 1993;
- D'ASCOLI 1996: Francesco D'Ascoli, *Letteratura dialettale napoletana*, 2 voll., Napoli, Gallina, 1996;
- DE BLASI 2008: Nicola De Blasi, *Piccola storia della lingua italiana*, Napoli, Liguori, 2008;
- DE BLASI 2009: Nicola De Blasi, *Profilo linguistico della Campania*, 2^a ed., Roma-Bari, Laterza, 2009;
- DE BLASI 2010: Nicola De Blasi, "Dialetto (usi letterari del)", voce per l'*Enciclopedia dell'Italiano*, diretta da Raffaele Simone, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010, pp. 363-365, consultabile online su http://www.treccani.it/enciclopedia/usi-letterari-del-dialetto_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/;
- DE BLASI 2013: Nicola De Blasi, *Le parole ritrovate nella poesia di Michele Sovente*, «Istmi», 31-32 (2013), pp. 90-103;
- DE BLASI-IMPERATORE 2000: Nicola De Blasi, Luigi Imperatore, *Il napoletano parlato e scritto. Con note di grammatica storica*, Napoli, Dante & Descartes, 2000;
- DEBORD 2004: Guy Debord, *La società dello spettacolo. Commentari sulla società dello spettacolo*, introduzione di Carlo Freccero e Daniela Strumia, trad. it. di Paolo Salvadori e Fabio Vasari, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2004;
- DE LISO 2014: Daniela De Liso, *Letteratura di vino. Un viaggio enoico nella letteratura d'Italia*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2014;
- DE LUCA 2018: Bernardo De Luca, commento a Franco Fortini, *Foglio di via e altri versi*, edizione critica e commentata a cura di Bernardo De Luca, Macerata, Quodlibet, 2018;
- DE MARTINO 2014: Virginia De Martino, *Raffigurazioni dei Campi Flegrei nella letteratura italiana del secondo Novecento (e oltre)*, «Poetiche», 2 (2014), pp. 221-248;
- DEN BOEFT ET AL. 2008: Jan Den Boeft, Jan Willem Drijvers, Daniel den Hengst, Hans C. Teitler, *Philological and historical commentary on Ammianus*

- Marcellinus*, XXVI, Leiden (Boston), Brill, 2008;
- DE ROBERTIS 2005: Domenico De Robertis, commento a Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005;
- DI FAZIO 1994: Margherita Di Fazio, *Dal titolo all'indice. Forme di presentazione del testo letterario*, Parma, Nuova Pratiche, 1994;
- DUPONT 2000: Florence Dupont, *La vita quotidiana nella Roma repubblicana*, Roma-Bari, Laterza, 2000 [1989];
- DI GIROLAMO 1983: Costanzo Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, 2^a ed., Bologna, il Mulino, 1983;
- DI GIROLAMO 1989: Costanzo Di Girolamo, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989;
- ESPOSITO 1992: Edoardo Esposito, *Metrica e poesia del Novecento*, Milano, Franco Angeli, 1992;
- FALCIOLA 2015: Luca Falcicola, *Il movimento del 1977 in Italia*, Roma, Carocci, 2015;
- FERA-GIONTA-MORABITO 2006: Vincenzo Fera, Daniela Gionta, Elena Morabito (a cura di), *La poesia latina nell'area dello Stretto fra Ottocento e Novecento*. Atti del Convegno (Messina, 20-21 ottobre 2000), Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2006;
- FESTA 2008: Natascia Festa, «Bradismo» di Sovente: poesie di fuoco e zolfo, intervista a Michele Sovente, «Corriere del Mezzogiorno», 7 maggio 2008;
- FILIA 2016: Francesco Filia, *Corpo a corpo #9: Prato e naufragio, Michele Sovente*, «Poetarum Silva», 19 settembre 2016, consultabile su <http://poetarumsil-va.com/2016/09/19/michele-sovente/>;
- FO 1999: Alessandro Fo, scheda su *Cumae*, in Giorgio Manacorda (a cura di), *Poesia '98. Annuario*, Roma, Castelvechi, 1999, pp. 171-172;
- FO 2002: Alessandro Fo, *Ancora sulla presenza dei classici nella poesia italiana contemporanea*, «Semicerchio. Rivista di poesia comparata», XXVI-XXVII (2002), pp. 24-52;
- FRANCO 2004: Michele Franco, *Michele Sovente. Poeti contro paroliberi la nostalgia è il verso*, «la Repubblica», 21 novembre 2004;
- GARDINI 2014: Nicola Gardini, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Torino, Einaudi, 2014;
- GASPAROTTO 2017: Lisa Gasparotto, *Estetica e ideologia: la poesia in dialetto nelle antologie italiane (1920-2005). Primi appunti*, «Enthymema», XVII (2017), pp. 36-59;
- GIOVANNETTI 2001: Paolo Giovannetti, *La letteratura italiana moderna e contemporanea. Guida allo studio*, Roma, Carocci, 2001;
- GIOVANNETTI 2005: Paolo Giovannetti, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci, 2005;
- GIOVANNETTI 2017: Paolo Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017;
- GIOVANNETTI-LAVEZZI 2010: Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010;

- GIRARDI 2010: Antonio Girardi, *Poemeti italiani*, in Id., *Grande Novecento. Pagine sulla poesia*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 223-249;
- GIUNTA 2011: Claudio Giunta, *La filologia d'autore non andrebbe incoraggiata*, «Ecdotica», 8 (2011), pp. 104-19;
- GRASSO 2012: Mimmo Grasso, *Il Territorio dei Versi. Le ragioni della poesia di Michele Sovente*, Napoli, Il Laboratorio Edizioni, 2012;
- GRIGNANI 2001: Maria Antonietta Grignani (a cura di), *Genealogie della poesia del secondo Novecento*. Atti delle giornate di studio di Siena, Certosa di Pontignano, 23-25 marzo 2001, «Moderna», III (2001), n. 2;
- GRUTMAN 1998: Rainier Grutman, *Auto-translation*, in Mona Baker, Kirsten Malmkjaer (edited by), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London-New York, Routledge, 1998, pp. 17-20;
- ILLIANO 2015: Marianna Illiano, *La poesia trilingue di Michele Sovente*, tesi di laurea magistrale in Storia della lingua italiana, Università di Napoli "Federico II", anno accademico 2014-2015, relatore Nicola De Blasi;
- ILLIANO 2017: Marianna Illiano, *Le poesie di Michele Sovente pubblicate su "Il Mattino"*, in Raffaele Giglio (a cura di), *Temi e voci della poesia del Novecento*, Napoli, Paolo Loffredo - Iniziative editoriali, 2017, pp. 239-258;
- ITALIA 2013: Paola Italia, *Editing Novecento*, Roma, Salerno, 2013;
- ITALIA-RABONI 2015: Paola Italia, Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, 4^a ed., Roma, Carocci, 2015;
- ITALIANO 2000: Federico Italiano, rec. di *Cumae*, «Atelier», V (2000), 18, pp. 93-95;
- IVANČIĆ 2013: Barbara Ivančić, *Autotraduzione: riflessi sull'uso del termine*, in Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti, Monica Perotto (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 99-104;
- JAFFÉ 1983: Aniela Jaffé, *Il simbolismo nelle arti figurative*, in Carl G. Jung (a cura di), *L'uomo e i suoi simboli*, trad. it. a cura di Roberto Tettucci, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1983, pp. 230-271;
- JUNG 1977: Carl G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo. Il concetto d'inconscio collettivo*, trad. it. a cura di Elena Schanzer e Antonio Vitolo, prefazione di Antonio Vitolo, Torino, Bollati Boringhieri, 1977;
- KRUMM 1997: Ermanno Krumm, *Dagli anni '70 a oggi*, in Id. e T. Rossi (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, prefazione di Mario Luzi, Milano, Skira, 1997, pp. 979-988;
- LADOLFI 2015: Giuliano Ladolfi, *La poesia del Novecento: dalla fuga alla ricerca della realtà*, t. I, "Dal decadentismo ai nostri giorni", Borgomanero, Giuliano Ladolfi Editore, 2015;
- LAVEZZI 2002: Gianfranca Lavezzi, *I numeri della poesia. Guida alla metrica italiana*, Roma, Carocci, 2002;
- LEONARDI 2014: Lino Leonardi, commento a CONTINI 2014, pp. 75-104;
- LIBERTI 2016: Giuseppe Andrea Liberti, *Neo-coniazioni di nomi comuni in Cumae di Michele Sovente*, in Maria Pia Arpioni, Arianna Ceschin e Gaia Tomazzoli (a cura

- di), *Nomina sunt...? L'onomastica tra ermeneutica, storia della lingua e comparatistica*. Atti delle giornate di studio (Venezia 3-4 marzo 2016), Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2016, pp. 245-256;
- LIBERTI 2017: Giuseppe Andrea Liberti, *Sismografia della resistenza. Su Bradisismo di Michele Sovente (2008)*, «Nuova corrente», 160 (2017), pp. 149-159;
- LIBERTI 2018: Giuseppe Andrea Liberti, *La Campania phoenix di Michele Sovente*, «Italica», 95 (2018), n. 2, pp. 227-240;
- LORENZINI 2009: Niva Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2009;
- LUPERINI 2008: Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2008;
- MALATO 1996: Enrico Malato, *La letteratura dialettale campana*, in *Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana*. Atti del Convegno di Salerno (5-6 novembre 1993), Roma, Salerno, 1996, pp. 255-272;
- MANCUSI 1977: Franco Mancusi, *Campi Flegrei. Dossier*, Napoli, Edizioni del Delfino, 1977;
- MANETTI ET AL. 2016: Beatrice Manetti, Sabrina Stroppa, Davide Dalmas, Stefano Giovannuzzi (a cura di), *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*. Selezioni di contributi dal Convegno (Torino, 17-18 dicembre 2015), Genova, San Marco dei Giustiniani, 2016;
- MARX-ENGELS 1985: Karl Marx, Friedrich Engels, *Opere complete. Antidühring e Dialettica della Natura*, vol. XXV, Roma, Editori Riuniti, 1985;
- MASUCCI-VANACORE 2000: Maria Masucci, Mario Vanacore, *La cultura popolare nell'isola di Procida. Rituali magici e religiosi, canti e narrativa*, Napoli, Guida, 2000;
- MAZZACANE 1989: Lello Mazzacane, *La cultura del mare nell'area flegrea*, Roma-Bari, Laterza, 1989;
- MAZZACURATI 1991: Giancarlo Mazzacurati, *L'arte del titolo, da Sterne a Pirandello*, «Modern Language Notes», Italian Issue, 106 (1991), n. 1, pp. 38-77;
- MAZZONI 2005: Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005;
- MAZZONI 2017: Guido Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VIII (2017), pp. 1-26;
- MENGALDO 1980: Pier Vincenzo Mengaldo, *Un libro sul latino del Pascoli*, in Id., *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1980 [1975];
- MENGALDO 1991a: Pier Vincenzo Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 3-26;
- MENGALDO 1991b: Pier Vincenzo Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-74;
- MENGALDO 1994: Pier Vincenzo Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, il Mulino, 1994;
- MENGALDO 2000: Pier Vincenzo Mengaldo, *Problemi della poesia dialettale italiana del Novecento*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 3-14;

- MENICHETTI 1993: Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993;
- MILANO 1999: Emma Milano, *La palatalizzazione di a tonica a Monte di Procida: alcuni aspetti della variazione sincronica*, in Gianna Marcato (a cura di), *Isole linguistiche? Per un'analisi dei sistemi in contatto*, Padova, Unipress, 1999, pp. 199-212;
- MONICELLI 1978: Mino Monicelli, *L'ultrasinistra in Italia. 1968-1978*, Roma-Bari, Laterza, 1978;
- MORTARA GARAVELLI 1988: Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988;
- NAPOLI 2005: Francesco Napoli, *Novecento prossimo venturo. Conversazioni critiche sulla poesia*, Milano, Jaca book, 2005;
- NORBERG 1974: Dag Norberg, *Manuale di latino medievale*, a cura di M. Oldoni, Firenze, La Nuova Italia, 1974 [1968];
- OTTONIERI 2013: Tommaso Ottonieri, *La zona ctonia*, «Istmi», 31-32 (2013), pp. 122-123;
- PARENTI 1972: Roberto Parenti, *Introduzione a Giambattista Vico, Opere*, tomo I, Napoli, Fulvio Rossi, 1972, pp. 11-44;
- PAURA 2007: Raffaele Paura, *Il treno per Napoli*, in Sergio Bianchi, Lanfranco Caminiti (a cura di), *Gli autonomi. Le storie, le lotte le teorie*, vol. I, Roma, DeriveApprodi, 2007, pp. 378-390;
- PEGORARI 2005: Daniele Maria Pegorari, *La neo-dialettalità nella storiografia letteraria*, in Francesco Tateo, Raffaele Cavalluzzi (a cura di), *Forme e contesti, Studi in onore di Vitilio Masiello*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 757-778;
- PIERNO 2008: Franco Pierno, *Postille spiritual et moral (Venise, 1517). Étude historique, analyse linguistique, glossaire et édition du premier commentaire biblique imprimé en langue vulgaire italienne*, Strasbourg, Société de Linguistique Romane, 2008;
- RABONI 1976: Giovanni Raboni, *Poesia degli anni sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976;
- RAK 2004: Michele Rak, *Il sistema dei racconti nel Cunto de li cunti di Basile*, in Michelangelo Picone e Alfred Messerli (a cura di), *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba. Atti del Convegno di Zurigo (21-23 giugno 2002)*, Ravenna, Longo, 2004, pp. 13-39;
- RENELLO 2007: Gian Paolo Renello, *Presentazione a Id. (a cura di), Segnare un secolo. Emilio Villa: la parola, l'immagine*, Roma, DeriveApprodi, 2007, pp. 7-8;
- RICCIO 2005: Giovanna Riccio, *Ispanismi nel dialetto napoletano*, a cura di Marcello Marinucci, Trieste, Università degli studi di Trieste, 2005;
- RIGO 2012: Paolo Rigo, *La metafora nautica e la "traditio" nel Novecento*, «Scaffale Aperto», III (2012), pp. 79-97;
- SACRÉ-PAPY 2012: Dirk Sacré, Jan Papy, *Neo-Latin*, «The Year's Work in Modern Language Studies», 72 (2012), pp. 1-10;

- SAVARINO 2010: Gianluca Savarino, *La Sibilla Cumana tra mito e storia*, Napoli, Valtrend, 2010;
- SAVOCA-TROPEA 1990: Giuseppe Savoca, Mario Tropea, *Pascoli, Gozzano e i crepuscolari*, 3^a ed., Roma-Bari, Laterza, 1990;
- SCAFFAI 2005: Niccolò Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier università, 2005;
- SCALIA 1992: Gianni Scalia, *4 poeti 'napoletani' negli anni Settanta*, in Matteo D'Ambrosio (a cura di), *La poesia a Napoli. 1940-1987*, Atti del convegno di studi, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli, 26-28 novembre 1987, Napoli, Tempi Moderni, 1992;
- SEGRE 1999: Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1999;
- SERIANNI 2005: Luca Serianni, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, 2^a ed., Roma, Carocci, 2005;
- SESANA 2016: Chiara Sesana, *Odissea moderna. Figure di Ulisse nel Novecento italiano*, prefazione di E. Elli, Ariccia, Aracne, 2016;
- SIANI 2004: Cosma Siani (a cura di), *Achille Serrao poeta e narratore. Antologia della critica e biobibliografia*, Roma, Cofine, 2004;
- SIMONE 2002: Raffaele Simone, *La Terza Fase. Forme di sapere che stiamo perdendo*, Roma-Bari, Laterza, 2002;
- SIMONETTI 2008: Gianluigi Simonetti, *Mito delle origini, nevrosi della fine*, «l'Ulisse», 11 (2008), pp. 51-56;
- SIMONETTI 2016: Gianluigi Simonetti, *Negli anni Ottanta. Proposta di collaudo per una ipotesi teorica*, in MANETTI ET AL. 2016, pp. 49-63;
- SORNICOLA 1997: Rosanna Sornicola, *Campania*, in Martin Maiden, Mair Parry (a cura di), *The Dialects of Italy*, Routledge, London, 1997, pp. 330-337;
- SORNICOLA 2014: Rosanna Sornicola, *I dittonghi dell'area flegrea e la teoria della variabilità del parlato*, in Federica Diemoz, Dorothée Aquino-Weber, Laure Grüner, Aurélie Reusser-Elzingre (édité par), «Toujours langue varie...» *Mélanges de linguistique historique du français et de dialectologie galloromane offerts à M. le Professeur Andres Kristol par ses collègues et anciens élèves*, Genève, Librairie Droz, 2014, pp. 227-251;
- SOVENTE 1986: Michele Sovente, *Suoni, scene e segnali da un pianeta sommerso*, «Napoli Oggi», 11 settembre 1986;
- SOVENTE 1988: Michele Sovente, *Se il poeta sogna una vita di versi*, «Il Mattino», 11 ottobre 1988;
- SOVENTE 1991: Michele Sovente, *Perché scrivo in dialetto, anche*, «enne», 9/15 dicembre 1991;
- SOVENTE 1992a: Michele Sovente, *La scelta dei poeti*, «Il Mattino», 4 febbraio 1992;
- SOVENTE 1992b: Michele Sovente, *In terza lingua*, dichiarazioni raccolte, «Lengua», 12 (1992), p. 136;
- SOVENTE 1992c: Michele Sovente, *Malessere e sortilegio tra Napoli e i Campi Flegrei*,

- «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», V (1992), n. 57, pp. 45-46;
- SOVENTE 2005: Michele Sovente, *La parola e lo spazio*, in Antonio F. Mariniello, *Quattro incontri sul confine. Architettura, poesia, arte, cinema, critica*, Roma, Aracne, 2005, pp. 19-33;
- SOVENTE 2012: Michele Sovente, *Il Nobel italiano della poesia*, in Famiglia Sovente, Antonio Nestore Sabatano (a cura di), *Biblioteca Michele Sovente*, Monte di Procida, autoproduzione, 2012, pp. 8-9;
- STROPPA 2016a: Sabrina Stroppa, *Introduzione. Come cambia la pratica del commento di fronte al testo poetico tardonovecentesco*, in MANETTI ET AL. 2016, pp. 169-187;
- STROPPA 2016b: Sabrina Stroppa, *La poesia italiana del secondo Novecento: proposte di letture, commenti, didattica. Introduzione*, in Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon (a cura di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), Roma, Adi editore, 2016, online. URL: http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776;
- TAGLIACCOZZI 2016: Bruno Tagliacozzi, *Jung e il simbolismo dell'acqua*, «Babele. Rivista di Medicina, Psicologia e Pedagogia», LXVII (2016), n. 3, pp. 7-12;
- TELLINI 2002: Gino Tellini, *Filologia e storiografia. Da Tasso al Novecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002;
- TESIO 2008: Giovanni Tesio, *La poesia in dialetto del Novecento tra identità e alterità*, «Letteratura e dialetti», 1 (2008), pp. 49-58;
- TESTA 1999: Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999;
- TESTA 2002: Enrico Testa, *Libri di poesia e forme della testualità*, «Nuova corrente», XLIX (2002), pp. 277-302;
- TESTA 2005: Enrico Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005;
- TONANI 2017: Elisa Tonani, *Forme della poesia italiana degli anni Duemila*, «Nuova corrente», 160 (2017), pp. 13-27;
- TRAINA 1971: Alfonso Traina, *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*, Firenze, Le Monnier, 1971;
- TRANIELLO 1993: Francesco Traniello, *La Chiesa cattolica dal Concilio Vaticano I al Concilio Vaticano II*, in Nicola Tranfaglia, Massimo Firpo (a cura di), *La Storia. I grandi problemi dell'Età contemporanea*, vol. II “La cultura”, Milano, Garzanti, 1993, pp. 795-850;
- TRECCAGNOLI 1998: Pietro Treccagnoli, *Tre lingue per Cuma*, «Il Mattino», 26 marzo 1998;
- TURBANTI 2003: Giovanni Turbanti, *Il Concilio e la Chiesa*, «Contemporanea», 6 (2003), n. 3, pp. 522-527;
- VECCE 1994: Carlo Vecce, *La poesia latina*, in Franco Brioschi, Costanzo Di Girolamo

- (a cura di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. II, "Dal Cinquecento alla metà del Settecento", Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 256-270;
- VENTURI 2013: Francesco Venturi, *Alle origini della «trilogia» di Andrea Zanzotto. Il progetto «lógos erchómenos» e «Fosfeni»*, «Strumenti critici», 2 (2013), pp. 197-212;
- VENTURI 2016: Francesco Venturi, *Genesi e storia della "trilogia" di Andrea Zanzotto*, Pisa, ETS, 2016;
- VERDINO 2002: Stefano Verdino, *La poesia in Italia 1971-2001. Appunti cronologici ed editoriali*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XXXI (2002), n. 2-3, pp. 361-384;
- VERENE 1984: Donald Phillip Verene, *Vico. La scienza della fantasia*, Roma, Armando, 1984;
- VITIELLO 2003: Ciro Vitiello, *Michele Sovente*, in Id. (a cura di), *Antologia della poesia italiana contemporanea (1980-2001)*, con la presentazione di Giulio Ferroni, Napoli, Pironti, 2003, pp. 404-406;
- ZINATO 2009: Emanuele Zinato, intervento in Mariangela Priarolo, Emanuele Zinato, Raffaele Simone, *Guy Debord, 'La società dello spettacolo', 1967*, «Allegoria», 55 (2009), pp. 146-167, a pp. 159-167;
- ZUBLENA 2004: Paolo Zublena, *Lingue "petrarchesche" nel Novecento poetico italiano*, in Andrea Cortellessa (a cura di), *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*. Atti del convegno di Roma, 4-6 ottobre 2001, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 89-99;
- ZUBLENA 2014: Paolo Zublena, *Dopo la lirica*, in Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese e Lorenzo Tomasin (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, vol. I, "Poesia", Roma, Carocci, 2014, pp. 403-452;
- ZUCCO 2016a: Rodolfo Zucco, *Se/perché/chi/come commentare*, in MANETTI ET AL. 2016, pp. 195-207;
- ZUCCO 2016b: Rodolfo Zucco, s.v. *Raboni, Giovanni*, voce del *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2016, online (consultato il 28/07/2017). URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-raboni_%28Dizionario-Biografico%29/.

Repertori, vocabolari e altre risorse online

Il testo della Bibbia è quello stabilito dalla revisione promossa dalla CEI: cfr. *La sacra Bibbia*, Conferenza Episcopale Italiana, 2 voll., Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2008.

DLT: Salvatore Argenziano, Gianna De Filippis (a cura di), *Dizionario della lingua turesa*, s.l., Vesuvio Web, 2013-in corso, online. URL: <http://www.vesuvio->

web.com/it/;

MQDQ: *Musisque Deoque. Un archivio digitale di poesia latina*, progetto diretto dall'Università "Ca' Foscari" di Venezia, in collaborazione con Università della Calabria, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Università degli Studi di Parma, Università degli Studi di Perugia, online. URL: <http://mizar.unive.it/mqdq/public/>;

NGML: *Novum glossarium mediae latinitatis*, edendum curavit Consilium Academiarum Consociatarum, Genève / Droz / Bruxelles, U.A.I., ab 1957;

NVDN: Francesco D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, presentazione di Nicola De Blasi, Napoli, Gallina, 1993;

TLL: Egidio Forcellini, *Totius Latinitatis Lexicon*, consilio et cura Jacobi Facciolati, tt. IV, Padova, Bettinelli, 1805.

Michele Sovente

Cumae

La scelta di isolare il testo proemiale in una zona limbica che preceda la vera e propria ossatura del libro di poesia, con le sue sezioni tematiche ben definite, trova precedenti illustri in numerose raccolte novecentesche e ha un chiaro intento programmatico: disinnescando preventivamente ogni potenziale discorso sulla terra *d' 'o sole e dd' 'o mare*, *Cu* si apre collocando la poesia su una scenografia cupa e per nulla accogliente, animata da *forme* fluide e in divenire continuo che come su un curioso palcoscenico emergono «ex imis humi larvis» e dalle *anguste-alte ombre* del sottosuolo flegreo.

Il rudere, che in questa sede si confonde con la rovina, è portatore di una testimonianza antica ma ancora presente e, se sembra testimoniare la *morte* e il *silenzio* di quello che non c'è più, reazioni atmosferiche e movimenti fisici lo mettono in contatto con la natura viva, vivificandolo a loro volta. I ruderi rappresentano «il ritorno della cultura alla natura, o forse meglio: essi sono il prodotto della riduzione della cultura a natura una volta che il tempo lineare si è incrociato col tempo circolare» (ALFANO 2010: 17). Proprio il problema del tempo, che appare nel corpo segnato delle rovine, sarà un tema centrale della riflessione soventiana. La *scriptura* è lo strumento attraverso il quale si può penetrare nel passato e dare un volto ai «fantasmi del futuro» (già si avverte l'eco dei *Fantasmi di sale* che introdurranno *Bradismo*), e non è certo un caso che la prima sezione del libro sia dedicata alla questione dello scrivere, della parola e dei loro rapporti con il misterioso.

Prima ancora di essere visti, però, questi ruderi si *sentono*: la loro presenza si avverte grazie a «erosioni e deflagrazioni», e anziché essere-detti dal poeta prendono la parola, introducendo il lettore alla loro oscurità. Gli ultimi versi di entrambi i componimenti, nei quali si lascia spazio al dettato dei *rudera*, si chiudono sul suono profondo della *u*: «rUdera historiae obscUra / sUb sole alte loqUUntUr»; «sotto il sole – lassÙ – a perdifiato / parlano i rUderi oscUri della storia». A Sovente spetta sin d'ora il ruolo, a lui così congeniale, di 'poeta sismografo' (cfr. ALFANO 2013: 129) impegnato a registrare e decrittare i sommovimenti del suo territorio.

Rudera

METRICA. Componimento monostrofico di 18 versi, con prevalenza di settenari e ottonari. Si conta un verso in più del testo in italiano *Ruderi*. Subito presente un'anafora ai vv. 1-2: «Ex imis... ex altis». Numerosi i versi in rima baciata: vv. 1-2, «larvis : parvis»; vv. 3-4, «erumpit : incumbit»; vv. 6-7, «volventium : silentium»; vv. 12-13, «exacta : compacta»; andrà fatta rientrare, tra questi, anche l'assonanza ai vv. 3-4 («erumpit : incumbit»). Più di tutte, però, è la rima in *-ura*, introdotta da «scissura» (v. 5) e ripresa negli ultimi versi (vv. 14, 15, 17), a rappresentare la costante tonale del componimento; si rimanda alle *Note* per una sua interpretazione. Altra assonanza, che rafforza una costruzione chiastica, è quella interna ai vv. 8-10, «motus vocat... vorat motus».

Ex imis humi larvis	
ex altis umbris parvis	
temporis labor erumpit	
vitaeque cruor incumbit	
iactura est scissura	5
formarum se volventium	
ad mortem ad silentium	
at motus vocat per cava	
lucis fragmenta at aethera	
nubilaque vorat motus usque	10
ad mentis montisque culmina	
(linea improvviso exacta	
est tabula tangens compacta	
phantasmata futura...)	
et crescit in dies scriptura	15
astra perempta exhalans:	
rudera historiae obscura	
sub sole alte loquuntur.	

1-2. Ex imis: il termine indica il 'profondo'. *Rudera* individua la dimensione spaziale delle larve nella profondità terrena in cui si nascondono, *Ruderi* la loro antichità,

avendo *remote* un valore soprattutto temporale. Per l'espressione in posizione iniziale di verso cfr. LUCREZIO, II, v. 593: «ex imis vero furit ignibus impetus Aetnae» ('da fuochi profondi infuria l'impeto dell'Etna'); si consideri inoltre che ritorna in più occasioni nel libro, confermando quanto i testi incipitari anticipino le consuetudini della lingua.

5. *Iactura est scissura*: 'una perdita è una lacerazione'. Il verso propone una lettura figurata delle «erosioni e deflagrazioni» della gemella italiana, che fonda il suo vocabolario sulla concretezza della geologia. L'*est* non sostituisce tuttavia l'accoppiamento, visto che è tipica di Sovente la costruzione con doppio soggetto riferito a un unico verbo al mezzo. Ciò che si smarrisce produce ferite e scissioni; al poeta il compito di far sì che nulla del passato, *rudera* compresi, venga perduto. *Iactura... obscura*: la rima in *-ura* attraversa l'intero componimento e segnala il legame tra parole che individuano una precisa chiave di lettura del testo come della raccolta (sul rapporto tra significati delle unità rimanti, cfr. DI GIROLAMO 1983: 67-71). Se *iactura* e *scissura* mostrano gli effetti fisici della perdita, la baciata «futura, scriptura» ai vv. 14-15 lega il fare poesia all'accoglimento degli spiriti che emergeranno dal territorio. Ma che l'operazione a cui si appresta Sovente non sia facile lo spiega l'*obscura* al v. 17, che chiude il cerchio programmatico tracciato dalle parole-rima.

8-II. *At motus vocat... vorat motus*: ALFANO 2010 discute il passo per mostrare l'ascendenza cristiana del latino soventiano (10-11). È plausibile che funga da modello per la costruzione retorica di assonanza e chiasmo AMBROGIO, *Hymni*, 14, vv. 31-32: «“Versate me,” martyr vocat, / “Vorate, si coctum est,” iubet». *At motus...fragmenta*: non è possibile trovare un corrispettivo latino di 'elettrizzare'. Il *motus*, allora, può 'vocare' i frammenti di luce, e attraverso il richiamo a sé incitarli ed eccitarli. *Ad mentis montisque*: la consonanza evidenzia il rapporto anche ambientale tra 'mens' e 'montes', ossia tra soggetto pensante ed elementi geografici che lo circondano.

16. *Astra perempta exhalans*: non essendoci una parola adeguata, la 'meteora' viene resa con una perifrasi costruita sul participio di 'perimo-is-emi-emptum-ēre', che rafforza l'immagine del consumarsi e del disgregarsi del corpo celeste. Ma *Rudera* è un testo in latino, o per meglio dire un testo latino: questa scrittura emana, 'spira' il passato che il testo italiano dovrà saper catturare in autonomia.

Ruderi

METRICA. Componimento monostrofico di 17 versi, con raggruppamenti di novenari ai vv. 3-5 e coppie di dodecasillabi (vv. 10-11; 15, 17) e tredecasillabi (vv. 13-14). Anafora in apertura «Dalle remote... dalle anguste» (vv. 1-2). La rima è attestata soltanto ai vv. 11-12 («geometria : via») e 15-16 («passato : perdifiato»); in entrambi i casi la coppia è formata da un dodecasillabo e da un decasillabo. Sono inoltre ravvisabili rime interne ai vv. 8-9 («elettrizza : polverizza», che richiamano lo «schizza» al v. 3) e 14-15 («scrittura : cattura»). Tra le allitterazioni, si vedano «polveriZZa, oriZZonte» (vv. 9-10), «DEL DELta» (v. 10) e ben due, intersecate tra loro, nei versi di chiusura: si passa da quella in sibilante «Sotto, Sole, laSSù» a quella in *r* e *u* «rUdeRI oscURI», connessa alla precedente da «lassÙ».

Dalle remote larve della terra
dalle anguste-alte ombre
la fatica schizza del tempo
e la linfa cupa del vivere
tra erosioni e deflagrazioni 5
si evolvono forme verso
la morte il silenzio
ma il moto elettrizza squame di luce
per le cavità e polverizza etere e nubi fino
al delta del pensiero e dell'orizzonte 10
(d'improvviso spalanca la geometria
ai fantasmi futuri la via
e l'alto e il basso abitano lo stesso piano)
e si addensa vieppiù nei giorni la scrittura
che cattura le meteore del passato: 15
sotto il sole – lassù – a perdifiato
parlano i ruderi oscuri della storia.

1. Dalle remote... terra: l'attacco riprende il v. 4 dell'inedito *Corsi e ricorsi*, in MC, cc. 63r-64r: «dalle remote cuspidi di tufo». In quel caso, le luci provenienti dalle cuspidi «cedono / alla caligine invernale»; interessante anticipazione di quanto si

verifica nella prima sezione di *Cu*, ove subito compare il motivo invernale.

4. *Linfa cupa*: in medicina, il termine *linfa* indica un liquido trasparente addetto allo scambio di sostanze nutritive e di scarto tra cellule e sangue e alla difesa contro agenti patogeni. In questo caso, però, Sovente adopera una metonimia che gioca sui colori scuri del componimento per indicare il sangue.

6-7. *Si evolvono... silenzio*: l'immaginario di Sovente avverte una fortissima tensione al mutamento, che non va tuttavia confuso con un positivistico progredire verso il bene, bensì con la consapevolezza (tutta eraclitea, verrebbe da dire) che l'evoluzione comporta anche perdite, scissioni e smarrimenti.

11-13. (*d'improvviso... stesso piano*): lo squadernarsi della 'realtà aumentata' pretende l'adozione di quella che in fisica teorica si definirebbe una quarta dimensione, eccedente lo spazio-tempo. In questa, i «fantasmi futuri» sono compresenti a quelli del passato come all'esistente, e non ci sono vere differenze di collocamento nella storia e nel mondo («l'alto e il basso abitano lo stesso piano»).

14-15. *E si addensa... passato*: mentre in *Rudera* «crescit», qui la scrittura «si addensa». Agglomerati e coaguli (più avanti si parlerà di una «lingua di grumi»; *Di sbieco*, v. 3) di immagini e topiche costituiscono il tratto caratteristico di questa poesia che nasce a ridosso delle stratificazioni geologiche dei Campi Flegrei. L'«isomorfia tra testi e territorio», sempre più nitida col procedere delle raccolte, aiuta a verificare le «corrispondenze tra il come pensiamo e il modo con il quale comunica la natura» (GRASSO 2012: 57). *Meteore del passato*: la meteora è un corpo solido che si consuma quanto più entra in contatto con l'atmosfera terrestre. La scrittura ha il potere di recuperare (facendolo proprio, *catturandolo*) quanto si è consumato col trascorrere del tempo.

16-17. *Sotto... storia*: il contrasto ossimorico tra il *sole* a picco e la permanente oscurità dei ruderi sono più decise che nel testo latino. Se i ruderi parlano «a perdifiato», è perché il loro messaggio eccede i toni della 'civile conversazione'. Quello annunciato non è un colloquio pacifico, ma un dettato di difficile comprensione, che il poeta dovrà essere in grado di cogliere e trascrivere.

I.

Di sbieco

La prima sezione di *Cu* si apre con una delle poesie più antiche della sua storia, addirittura quella che dava il primo nome alla raccolta confezionata da Sovente tra il 1982 e il 1985, poi intitolata *Scale*. In entrambe le versioni dell'indice del manoscritto, *Di sbieco* risulta essere la prima poesia della sezione (Sc, f. I, c. 4r), occupando in pratica la stessa posizione poi assegnatale in *Cu*.

Questa sostanziale continuità nell'organizzazione testuale è motivata dal ruolo svolto dalla poesia nell'economia della raccolta: se *Rudera* e *Ruderi* costituiscono il proemio di questo libro ispirato da e scritto tra i resti di Cuma, che è come dire di una Storia che continua a parlare, con *Di sbieco* Sovente offre la *prospettiva* con la quale occorre guardare alla realtà. «Si vive / si scrive di sbieco» (vv. 8-9), afferma il poeta per il quale, al contrario di quanto vuole una lunga tradizione, vita e scrittura comportano un'identica condizione appartata. Il suo occhio è sbilenco, ma proprio la menomazione fisica lo rende in grado di andare oltre il visibile, di «straziarlo» per portare alla luce l'enigmatico che era stato al centro della precedente opera.

I molti riferimenti al mondo dell'ombra e del mistero fanno di questo breve ma denso componimento il *trait d'union* tra *Per specula aenigmatis* e *Cu*. L'interpretazione è valida anche tenendo conto degli avantesti, giacché il periodo di composizione di *Scale* è immediatamente successivo a quello delle prime stesure, databili tra 1980 e 1982, del poemetto in italiano e latino (ma si veda il par. 2.2. della *Nota al testo* per maggiori chiarimenti); inoltre, due termini centrali come «prisma» ed «enigma» compaiono proprio nel capitolo 48 di *PSÆ*: «[...] l'acqua che / balenava da un enigma all'altro e filmavo / in un prisma abbacinante il ritmo incessante / della lingua.» (vv. 18-21).

METRICA. Tre strofe di tre versi l'una, con schema rimico $a^7b^8a^7 c^8b^8b^8 c^7d^9e^6$. Predominano il settenario e l'ottonario (si veda in particolare la seconda strofa). Frequente il ricorso ad allitterazioni («grumi [...] grazia», «strabico strazia») e all'iterazione di un gruppo fonetico per strofa: *ng* nella prima («lungo, lingua, ingombra»), con effetto di rallentamento della lettura, *tt* nella seconda («asfittica, slitta, tutto») e *s* nell'ultima («strabico, strazia, fossili, si, si scrive, sbieco»).

Lungo rantolo all'ombra
mondo confuso diviene
lingua di grumi ingombra

e asfittica pianta. Il prisma
slitta l'enigma. La grazia
soccombe. Tutto si tiene.

5

L'occhio strabico strazia
piumaggi e fossili. Si vive
si scrive di sbieco.

att. Sc Pol

Di sbieco] om. Sc ma il titolo è ripreso dal primo nome della raccolta tramandata 4-
5 Il prima | slitta l'enigma.] Slittano | il prisma e l'enigma. Sc 8-9 Si vive | si
scrive di sbieco.] Si vive, si scrive di sbieco. Sc

I-3. Lungo... ingombra: l'indeterminatezza sintattica di questi versi, nei quali appaiono sfumati i rapporti tra parti del discorso, ne costituisce anche uno dei maggiori punti di forza. Viene resa in termini linguistici la confusione del «mondo», che è qui soggetto di «diviene»; ma «lingua» può considerarsi tanto oggetto del verbo precedente quanto nuovo soggetto di «ingombra». La lingua di Sovente si connota per «grumi» e addensamenti semantici. Ricorrono, almeno a partire da *Cu*, lemmi ed espressioni che consentono di stilare un ideale lessico soventiano. Allo stesso tempo, i «grumi» rievocano anche i coaguli del sangue, simbolo della vita; la lingua (ma da qui in avanti sarà obbligatorio dire *le lingue*) è tale solo se viva e in grado di esprimere memorie e ricordi del bagaglio esistenziale del poeta (cfr. SOVENTE 1991).

4-5. Il prima... l'enigma: ROCCA 1990 spiega *prisma* ed *enigma* come «la perfetta identità del “molteplice” e dell’“inesplicabile”» (11); è il 1990, è quindi possibile che Sovente abbia mostrato all'amico alcune bozze di *Di sbieco*, magari proprio quelle di Sc. ILLIANO 2015 suggerisce che «in questa nuova opera, il multiforme superi il mistero» (55), intendendo il verbo 'slittare' in una forma transitiva di uso esclusivamente poetico. Si tratterebbe tuttavia di un *unicum*, visto che altrove (*C'è un brusio*, v. 1; *Saliscendi*, v. 22) la voce verbale risulta intransitiva. Inoltre, Sc attesta «Slittano / il prisma e l'enigma». Sovente trasforma l'antico verso in uno zeugma che intende confondere il lettore; del resto, è proprio quello che ci si deve aspettare da un mondo che va offuscandosi. Il «prisma», legato agli *specula* dell'opera precedente, viene superato *assieme* all'esperienza *aenigmatica*. Sembra vicino a questa interpretazione CORTELLESA 2006, anche se al compiuto attraversamento di «prisma» ed «enigma» predilige la lettura di una nuova collocazione mediana del poeta «su quel duro, tagliente crinale: alla superficie brividante dello specchio, nel cuore nerastro dell'enigma» (39). *Asfittica*: 'che toglie il respiro'. Si noti il sottile legame con il

parlare «a perdfiato» dei ruderi della poesia precedente.

6. *Tutto si tiene*: profonda è l'unità del tutto, che giustifica il metamorfismo e la labilità dei contorni delle figure soventiane. *Tout se tient*, nonostante – forse proprio a patto che – il mondo divenga «confuso»; e si noti la rima che lega questo verso al secondo.

7-9. *L'occhio... fossili*: L'allitterazione «strabico strazia» sottolinea la tipologia di sguardo che serve per osservare il reale. Questo sguardo non è pacifico, come non è pacifico lo spazio in cui «La grazia / soccombe». Per superare l'enigma è necessario lacerare «piumaggi e fossili», sineddoche per due tematiche fondamentali di *Cu* quali la natura (in particolare gli uccelli; si veda la sez. III) e i resti (i fossili, ma anche i *rudera* dei componimenti d'apertura). *Si vive... di sbieco*: la rima interna «Si vive / si scrive» ricorda le addizioni lessicali motivate da legame fonico descritte da GIOVANNETTI 2005: 88-89, ricorrenti (ma spesso riducibili a paronomasie) nella poesia di Sovente.

In camera oscura

Anche questa poesia proviene da Sc (f. I, c. 9r) e rientra tra quelle che subiscono uno spostamento di sezione. Se prima, nel secondo indice della raccolta incompiuta, seguiva *La distanza* (allora indicata semplicemente col primo verso, «*Brevi orme ronzano di nido in nido*»), *In camera oscura* prosegue ora la linea misterica inaugurata con *Di sbieco*.

Si affinano le modalità di percezione e si recuperano gli strumenti dell'emersione delle figure iperreali. La camera oscura è un apparecchio ottico, già ipotizzato da Aristotele ma perfezionato tra Quattro e Cinquecento da Leonardo prima e da Frisius e Giovan Battista della Porta poi, composto da una cassetta sulla quale si applica un obiettivo; disponendo sul fondo della cassetta un foglio bianco, si proietta su questo un'immagine capovolta degli oggetti verso cui si rivolge l'obiettivo. Un tempo, lo strumento veniva sfruttato dai pittori per ottenere «una definizione priva di aloni garantita dalla visione speculare che meglio scandisce i contorni; non è forse un caso che la camera sia entrata nell'armamentario della letteratura barocca amata da Sovente (cfr. RAK 2004: 23). Nonostante il tecnicismo, la «camera oscura» di Sovente è la stessa poesia, che si fa mezzo per osservare in maniera più approfondita il reale, fino a recuperarne gli aspetti perduti.

Tra le liriche della prima sezione, *In camera oscura* rappresenta un autentico campione di oscurità, soprattutto per motivi stilistici. Il testo si presenta conciso ma compatto, con numerosi versi brevi basati su semplici strutture binarie del tipo nome-aggettivo o nome-verbo.

METRICA. Due strofe pentastiche con schema rimico $a^5a^6b^6c^9d^6$ $e^5b^4a^5c^9d^6$ (ma 'c' è una consonanza). La struttura versale presenta una parziale coincidenza: il primo verso di entrambe è un quinario, il quarto un novenario e il quinto un senario. I versi di uguale lunghezza presentano anche isoritmia, eccezion fatta per i novenari che, se condividono il primo ictus di III, proseguono poi con accenti di VI-VIII (v. 4) e V-VIII (v. 9); in compenso, il legame è rafforzato dall'imperfetta «serrature : oscura» e dall'identica posizione del gerundio all'inizio del verso. Identità sintattica e richiami rimici («misteri : velieri»; «slabbrati : affondati») sono anche tra i vv. 5 e 10. Sono riconoscibili giochi fonici in *r* ai vv. 4-5 («oRigliando da seRRatuRe / misteRi slabbrati») e, nella classica coppia di velari *v* e *f*, nella seconda strofa («Ferisce, Verbo, Finzione, aFFiorando, Velieri aFFondati»).

Fiorisce alone
infida stagione

un sogno di meno
origliando da serrature
misteri slabbrati. 5

Gelo ferisce
verbo pieno
bianca finzione
affiorando in camera oscura
velieri affondati. 10

att. Sc Pol
In camera oscura] om. Sc

1-2. *Fiorisce... stagione*: 'compare, si allarga un alone nella stagione ingannevole'. Il clima è quello dei mesi freddi, tra autunno e inverno, come dimostrano i richiami disseminati per tutta la sezione I del libro: bastino, per ora, i titoli della coppia *Hiemis silentium* / *L'invernale silenzio* e il verso incipitario «Brusiscono gli autunni» (*Nell'afelio*, v. 1). Ma l'*alone* è anche quello che offusca la realtà. L'«infida stagione» che impedisce di vedere la molteplicità del mondo si prolunga ben oltre l'equinozio di primavera.

4-5. *Origliando... slabbrati*: l'indagine dei misteri gioca con tutti i sensi del soggetto. Se prima era lo sguardo a doversi fare *strabico* (*Di sbieco*, v. 7), ora è l'udito a essere forzato. Dell'antica posizione testuale descritta nel cappello rimane il richiamo aggettivale «slabbrati», che evoca *La distanza*: «Slabbrando / risillabando taciturni voli...» (v. 9).

8-10. *Bianca... oscura*: la camera oscura del poeta è la sua attività creatrice, il foglio bianco sul quale si proietterà la sua *finzione* è quello su cui andrà a comporre versi. Evidente il contrasto cromatico tra bianco e nero (*oscura*). Data la sicura databilità del testo, vale la pena segnalare la potenziale ispirazione, a partire dal titolo, di MONTALE, *D72, Tra chiaro e oscuro*, v. 1: «Tra chiaro e oscuro c'è un velo sottile». Ma la bicromia *Velieri affondati*: il motivo della nave perduta è uno dei più cari a Sovente; lo ritroveremo in almeno altri tre luoghi di *Cu*. In questo caso, la specificazione lessicale del «veliero affondato» evoca gli scenari avventurosi della letteratura di mare, che lo ha reso il luogo per antonomasia in cui si celano tesori e segreti.

Dove

Già in *Sc* (f. II, c. 9r) e poi anticipato, nella sua versione pressoché definitiva, nel numero di «Poesia» del febbraio 1992, è il primo testo della raccolta in cui torna l'istanza dell'Io, col v. 1 che esplicita la presenza di un Sovente che si interroga («chiedendomi»). Non per caso, in *Sc Dove* era collocata tra un altro testo che sin dal primo verso dichiara un'identica presenza autolocutiva, «*In alto – mi dico – silenziosa vige...*», e addirittura un profilo in versi d'autore quale «*Me visto di lato...*» (poi inserito nell'*Autoritratto* di *Bradisismo*).

La chiave interpretativa è ai vv. 2-3: l'«immedicabile senso / di spaesamento» di fronte alla storia, dissoltasi come la «neve» del vero incipitario, produce una poesia afasica. Una crisi sintattica rende il testo un susseguirsi di espressioni a singhiozzo, accentuate dal ricorso intensivo alla virgola. Predominano l'anacoluto e il *lapsus*, in due casi messo in evidenza da incisi esclamati come fossero autocorrezioni, quasi a suggerire l'altra possibilità contenutistica. Il solo frammento pienamente intellegibile è rubato a una voce passeggera che dichiara come anche «le croste i rimasugli» disseminati lungo gli spazi dell'immaginario soventiano (di)pendano da altro, e abbiano valore di testimonianza delle storie precedenti.

L'interrogativa finale, lasciata in sospeso, chiude una pagina che non può darsi risposte perché non sa neppure porre domande. Non per caso il testo della raccolta più frammentato dal punto della sintassi preludeva, in *Sc*, a un ritratto in versi che tenta una difficile ricomposizione dell'Io ma che non di meno termina con un dubbio: «dov'è mai il me di un me / raspinato dal ghiaccio?» (*Sc*, f. II, c. 9r). Qui, invece, l'incompletezza concorre al coinvolgimento del lettore: la rottura sintattica è volutamente perseguita, al fine di mettere a fuoco alcuni elementi fondamentali del discorso (la storia, il tempo, i simboli), ma l'inopia e la scarsa padronanza delle strutture linguistiche impone al lettore di proseguire la lettura di *Cu*, al fine di colmare i vuoti di senso (per le possibilità ermeneutiche dell'anacoluto, cfr. MORTARA GARAVELLI 1988: 302).

METRICA. Tre strofe di tre versi l'una, con metri che vanno dal novenario al quattordecasillabo. Il primo verso è sempre endecasillabo, con identità ritmica tra i vv. 4 e 7. L'unica rima di *Dove* è la perfetta di scarso pregio stilistico «qualcosa : cosa» ai vv. 6-9; non mancano, invece, le assonanze interne dovute ai *lapsus* («singoli : simboli» e «gruppo : colpo»), entrambi tra incisi e resi come interiezioni.

Dove, chiedendomi, la neve, dove,
e la storia, un immedicabile senso

di spaesamento, effigi e sfregi in similoro,

tra equoree superfici, dove i singoli

– i simboli! – apprendono a figliare

5

«... e pendono sempre da qualcuno da qualcosa

le croste i rimasugli...», dove, il tempo,

invalidabile, chiedendomi, un groppo

– un colpo! – alla gola: che cosa...

att. Sc Po1

Dove] *om. Sc* 2 *immedicabile]* *immenicabile corr. immedicabile Sc* 3 *da qualcuno da qualcosa]* *da qualcuno, da qualcosa Sc* 4 *le croste i rimasugli]* *le croste, i rimasugli Sc* 6-7 *virgolette alte anziché uncinato Sc Po1*

1-3. Dove... dove: epanadiplosi che anticipa il ritornare continuo del lemma «dove»; ma già il titolo svolge identica funzione. Similoro: lega composta da rame, zinco e stagno che viene utilizzata in sostituzione dell'oro. È soggetta a ossidazione, il che rende necessaria la verniciatura sistematica. Le *effigi* e gli *sfregi* dei monumenti in 'oro finto' non hanno più nulla di autentico e appaiono come becere mistificazioni.

4-5. Tra equoree... figliare: si accenna al mare quale luogo della vita; ma il primo lapsus segna la coincidenza degli uomini (i *singoli*) con i simboli dell'inconscio collettivo, ricorrenti e che pure si gemineranno in nuove figure. *Equoree:* 'marittime, marine'. Il termine è di ascendenza classica e ricorre nei soliti Lucrezio, Ovidio e Virgilio; ma si ricordi anche MONTALE, *OS*, *Falsetto*, v. 33: «come un'equorea creatura».

6-9. «...e pendono... cosa: la prima voce di terza persona che compare in *Cu* è di passaggio, e sembra più un frammento di parlato colto per caso dall'autore. La variante più significativa rispetto a *Sc* è la soppressione delle virgole tra le coppie ai vv. 6-7: più adeguata allo stile di *Cu*, la soluzione elimina la pausa tra termini che svolgono la stessa funzione logica, ponendoli in paradossale rilievo all'interno di un testo che si fonda sull'interruzione dettata dall'interpunzione. *Il tempo... chiedendomi:* a dispetto dello spaesamento, il tempo continua a scorrere, configurandosi come l'orizzonte insuperabile (*invalidabile*) dello stare al mondo. *Un groppo... gola:* il nodo che impedisce di parlare è come un colpo inferto al soggetto, che soffre della sua afasia. *Qualcosa, cosa:* in una poesia dell'indefinitezza o, meglio, dell'impossibilità di definizione, solo le *cose* possono aspirare alla posizione forte.

Vacua voragine

Già vicina a *Dove* nel progetto Sc, era il testo che apriva la sezione II del manoscritto in entrambe le versioni dell'indice (f. II, c. 2r). L'apertura è quasi topica, con l'ascolto del verso delle allodole, le «messaggere dell'alba» di shakespereana memoria le cui movenze provengono qui da due elevatissimi riferimenti poetici. Il loro *mormorio* provoca un brivido estatico, diversamente dallo «stolto moto» di cui è vittima il soggetto lirico – ed è una volta di più evidente il contrasto tra il campo positivo del suono e quello, perturbante, della vista, per quanto legati tra loro dall'anafora «È...è» (vv. 1-3).

Il movimento «di trottole» prosegue la riflessione sul tema della Storia, che ha già prodotto «un immedicabile senso / di spaesamento» (*Dove*, vv. 2-3). La poesia sembra anzi approfondire questo smarrimento: cominciano a manifestarsi epifenomeni corporei della mutata condizione storica («segnato è il volto / dall'indolenza»), mentre la mente diventa una *tabula rasa*, una *voragine* profonda ma sgombra di contenuti – un po' come la storia che, nel suo deviare, non ha più alcuna precisa direzione.

METRICA. Due strofe di tre versi ciascuna con schema rimico a¹⁰b¹⁰c⁹ c⁷d¹⁰e⁹. Componimento costruito soprattutto su decasillabi e novenari, rispettivamente ricorrenti al secondo e al terzo verso delle stanze (ma con differenze di *ictus*); a legarle intercorre poi la rima ai vv. 3-4 («stolto, volto») e il forte *enjambement* «stolto // moto». Compensano l'assenza di rime le uscite sdruciole dei vv. 1, 2 e 5 («vertebre, allodole, voragine»). Il v. 6 è legato al quinto da un'allitterazione in *v* («Vacua Voragine, deVia»).

È soffio improvviso nelle vertebre
il mormorio che cade di allodole
è di trottole questo stolto

moto, segnato è il volto
dall'indolenza, vacua voragine
la mente, la storia che devia.

5

att. Sc Pa91
Vacua voragine] om. Sc Questo stolto moto Pa91

1-3. *È soffio... è di trottole*: l'anafora segna i due momenti percettivi su cui si costruisce *Vacua voragine*. Per l'attacco, cfr. MONTALE, *B*, *Lungomare*, v. 1: «Il soffio cresce, il buio è rotto a squarci». Il testo presenta inoltre un'identica struttura di due strofe tristiche legate da un forte *enjambement*. *Allodole*: dopo l'anticipazione dei *piumaggi* (*Di sbieco*, v. 8), compaiono i primi volatili di *Cu*. Le *allodole* sono uccelli diurni, simbolo del giorno; la simbologia cristiana medievale li ha resi emblemi del risveglio spirituale e addirittura dello stesso Cristo; cfr. BERNART DE VENTADORN, *BdT* 70.43, 1-4: «Can vei la lauzeta mover / de joi sas alas contra'l rai, / que s'oblid'e's laissa chazer / per la doussor c'al cor li vai». Ma il «mormorio», ossia il canto, potrebbe essere contaminazione da DANTE, *Pd.* XX, 73-75: «Quale allodetta che 'n aere si spazia / prima cantando, e poi tace contenta / de l'ultima dolcezza che la sazia».

3-6. *Questo... moto*: basterebbe il forte *enjambement* a chiarire l'importanza assegnata alla formula, ma si dovrà sottolineare come questa coincidesse nel 1991 con il primo titolo assegnato al componimento. Il deittico *questo* individualizza il movimento «di trottole»: è il soggetto, non riducibile all'Io, che gira in tondo senza poter trovare un'autentica direzione della storia, deviata dal suo percorso. *Segnato... indolenza*: si tenga conto del periodo di composizione di *Vacua voragine*; sono i primi anni Ottanta e la stagione della militanza politica di massa è in fase avanzata di riflusso. All'attivismo segue ora, epifenomenicamente manifesta, l'*indolenza*, quindi la passività e l'apatia sociale. *Vacua... che devia*: basti qui richiamare la precoce ma eloquente dichiarazione di SOVENTE 1986: «[...] la Storia non può più produrre, semmai ne abbia prodotti, valori buoni una volta per tutte, né può indicare un percorso lineare lungo il quale abbiano a fiorire e riprodursi con un determinismo inscalfittibile ideali e progetti senza dubbi e alternative imprevedibili». *Vacua voragine*: cfr. *PSÆ* XIII, vv. 14-18: «già / si spalanca la voragine, dietro c'è / dentro di te il vigile il celibe Enea che / ancora intreccia imenei con la verità / senza fondo che “un dì pur splendea...”».

La coppia di testi è uno degli *specimina* proposti da Le al fine di dimostrare la maggiore raffinatezza del dettato latino di Sovente. In effetti, la costruzione parrebbe quanto meno confermare una *In flatu* più attenta a valorizzare alcune espressioni chiave per la lettura di *Cu*; e forse non è un caso che sia proprio lei, se si esclude la proemiale *Rudera*, il primo esemplare di testo latino della raccolta.

Per quanto la centralità del fiato sia denunciata fin dai titoli, il soggetto delle prime frasi di entrambi i componimenti è l'ombra. Le ombre di Sovente possiedono vere e proprie qualità fisiche, in virtù delle quali è possibile assistere alla loro produzione ed evoluzione. Il mistero è ancora una volta legato alla voce: «fiato» è sineddoche concreta per il suono, che è suono della comunicazione e in quanto tale dotato di proprie regole e 'meccaniche' (tanto da essere definito una *machina* completa di ingranaggi). Ma la materialità del fatto sonoro non spiega l'extra-storicità di tante sue manifestazioni, come la secolare e sempre identica *vox* degli uccelli, che risuonerà per l'intero libro.

Due, e complementari, le nature del suono: quella sempre viva e in vero mai taciuta del mondo animale, che «patet, si espande» senza sosta, quasi fosse la stessa dell'antichità; e quella, singolare e ancorata alla corporalità dell'individuo, che nasce dallo spappolarsi del *flatus* nei messaggi, nelle parole, nelle minime particelle del discorso. Per rappresentare, a sua volta, il ciclo del fiato, Sovente ricorre all'immagine della ruggine. In altri luoghi di *Cu*, Sovente fa riferimento alla ruggine del ferro, sostenendo sempre che è sottoterra che avvengono i processi di corrosione: cfr. *In specu*, vv. 93-95: «Quae vulnera immo quae scelera / ut robigo ferra in terra / exulcerat mei faciem?»; *Al buio*, vv. 93-95: «Quali ferite e quali delitti fanno / ulceroso il mio viso così come la ruggine / erode sottoterra il ferro?». In realtà, l'arrugginimento è tanto più rapidi quanto più la superficie dell'oggetto è esposta all'aria. L'alternativa è che *ruggine* e *robigo* indichino l'omonima malattia del frumento di cui si conoscono almeno tre tipi (gialla, bruna e nera) – come tre sono le lingue dell'autore: responsabili della sua diffusione sono i funghi che crescono sulle piante (la *terra*) ma si diffondono attraverso l'aria in forma di spore.

In flatu

METRICA. Componimento monostrofico di nove versi privi di rime. I primi due sono senari, entrambi con *ictus* sulla II sillaba e presentano l'anafora «In flatu, in machina». Il terzo verso, quadrisillabo, si lega al successivo grazie alla sdrucchiola in omoteleuto «parvula : ungula». A seguire una sequenza di ottonari (vv. 4-6, 8), un novenario e un quinario finale. Si faccia però attenzione alla disposizione delle pause, che suggerirebbe una scansione molto più omogenea: legando i termini *sicut* e *nascitur* ai versi che succedono si ottengono ancora dei perfetti ottonari con *ictus* su II-IV-VII.

In flatu, nunc est
in machina, nunc
umbra est parvula
in ungula flatus. «Cur
per saecula vox per aethera
volucrum patet?». De meo,
solum de corpore meo, sicut
de humo robigo, nascitur
frangitur flatus.

5

att. Le

4 in ungula flatus] in flatus ungula Le □ «Cur] “Cur Le 5 per saecula] per
saecula Le □ per aethera] per aethera Le 6 patet?».] patet?”. Le 8-9 robigo,
nascitur | frangitur flatus.] robigo, nascitur-frangitur | ¬ nascitur flatus.

5. *Per saecula... aethera*: collocata al centro esatto del testo (come dimostra anche un conteggio delle parole totali: 16 a precederla, 17 a seguirla) sta la «vox», che è articolazione del fiato e strumento della parola. Questa risuona «per saecula», con una sensibile riduzione dell'unità di tempo rispetto al testo italiano. *Aethera*: cfr. *Aves*, vv. 1-2: «Cum avibus aves / aethera dividunt». Nella letteratura latina, l'«aether» è l'aria incandescente delle regioni superiori del cielo, che avvolge la più fine «aer» e nella quale risiedono le stelle; cfr. LUCREZIO, II, vv. 1065-1066: «esse alios alibi congressus materiai, / qualis hic est, avido complexu quem tenet aether» ('esistono altrove nell'universo altre unioni di corpi materiali, / come è questa che l'etere cinge di un avido amplesso'). In Sovente, che adopera soltanto il termine *aether*, la differenza

viene a mancare.

6-9, *De meo...* *robigo*: *robigo* rimanda all'omonima divinità romana che aveva il potere di proteggere i raccolti. *De corpore*: l'uso del *de* per il complemento di moto da luogo avvicina il corpo alla terra, dalla quale proviene la ruggine che intacca i materiali ferrosi. In realtà, non tanto dalla terra proviene la ruggine, quanto dagli *aethera* altrove nominati. Se si accetta però l'interpretazione botanica della parola *robigo*, si potrà ammettere la nascita *de humo* del fungo responsabile. *Nascitur...* *flatus*: Le attesta un'iniziale neo-formazione *nascitur-frangitur* e un caso pressoché unico di disposizione versale a scaletta, con *flatus* collocato sotto *nascitur*. Sovente adopera spesso neo-formazioni verbali, e certo la prima versione ben rappresenta la simultaneità del nascere e del frangersi: ma il *flatus* compie un tragitto diverso, e diventa opportuno separare i due termini ridando loro autonomia e separandoli in due versi differenti, rimanendo legati dall'assonanza. Alla base della seconda modifica c'è invece l'assenza di versi a scaletta in *Cu*.

Nel fiato

METRICA. Componimento monostrofico di 9 versi, con notevole presenza di decasillabi (vv. 1, 4, 7) e novenari (vv. 3, 6). I vv. 3, 5 e 7 sono in rima tronca («perché : è : che»); i vv. 8-9 presentano invece le sdruciole «vortica : spappola». Come nel testo latino, il rispetto delle pause restituisce una struttura versale più costante: il v. 5 è un endecasillabo aumentato, che sfocia nel dodecasillabo tronco per merito del monosillabo «è»; ai vv. 6-7 c'è lo spettro del presentissimo novenario, mentre il prestito del «che» (v. 7) renderebbe il v. 8 un senario ritmicamente identico all'ultimo. Significativa l'allitterazione «voce, volatili» (v. 5), che riecheggia il «vox, volucrum» di *In flatu* (vv. 5-6).

Nel fiato, è ora nell'ingranaggio,
ora è piccola l'ombra
nell'unghia del fiato. «Perché
nei millenni per l'aria si espande
la voce dei volatili?». Dal mio, è
dal mio corpo soltanto, come
dalla terra la ruggine, che
rotola vortica
il fiato si spappola.

5

att. Le

testo in corpo minore e su rigo continuo Le 3 «Perché] «Perché Le 5 volatili?».]
volatili?». Le 8-9 rotola vortica | il fiato si spappola.] rotola vortica si spappola il |
fiato. Le

3-7. «*Perché... volatili?*»: cinguettii e canti si espandono qui «nei millenni». Se il testo latino recita «per saecula», quello italiano è composto in una lingua di contemporanei che hanno alle spalle un bagaglio storico plurimillennario conoscibile e interrogabile. «*Perché... che*»: unica rima di *Nel fiato*, la sequenza di tronche «Perché : è : che» non sarà raffinata dal punto di vista dello stile, ma lega tra loro almeno due parole filosoficamente pregnanti come l'interrogativo «Perché» e il verbo 'essere'. Sovente risponde al suo stesso quesito in maniera implicita: la «voce dei volatili» si espande nel tempo perché già unita al flusso naturale, mentre quella dell'uomo (e *soltanto*

dell'uomo, anzi del singolo) è scissa, destinata a frangersi. La spezzatura della relativa «che / rotola vortica» è ricorrente in Sovente. *Dal mio, è dal mio*: in maniera più esibita rispetto al testo latino dato il ravvicinamento in anadiplosi, l'eco è del rafforzativo liturgico del *Confesso*: «Per mia colpa, mia colpa».

8-9. *Rotola... spappola*: se *In flatu* presenta il ciclo biologico del *flatus*, Sovente ne illustra qui i diversi movimenti. La versione di Le attesta un'unica sequenza verbale al v. 8 che ricorda molto i movimenti triadici propri di *Cu*, relegando in posizione di chiusura – e quindi innescando una più evidente circolarità del testo – il *fiato*. La disposizione definitiva privilegia la musicalità dei versi sdruccioli. *Spappola*: legato al fiato, è già in *CP, Il percorso*, 14-17: «produco fiato / la voce non emerge / catturo la preda / la mano già si spappola».

C'è un brusio

È sintomatico che la silloge di Pl, precocemente tratta dal progetto *Cu*, si aprisse con *C'è un brusio*: sin da allora doveva essere chiaro il valore di un testo che imposta la sonorità dominante della prima sezione e, in vero, dell'intero libro, visto che la presenza di *brusii* è richiamata in modo esplicito nella seconda sezione con *Ti amai*: «al mio brusio sospesa» (v. 12). D'altra parte, già Sc presentava, proprio a ridosso (dell'antenata) di *Nell'afelio*, due testi ricchi di «brusii», forse diretti progenitori testuali. *D'ora in ora cadendo...*, (Sc, f. I, c. 10r) recitava «d'ora in ora brusendo / la pupilla trascolora» (vv. 8-9), mentre esibiva sin dal primo verso i suoi rumori *Il brusio nel palmo vuoto...* (Sc, f. I, c. 11r): «Il brusio nel palmo vuoto / il brusio quasi due muri / mandassero scintille / contro porte e fondali / resta il brusio di scarpe» (vv. 1-5), per chiudersi con un *explicit* già tutto addentro al clima di *Cu* quale «il brusio delle notti / che incubano scintille» (vv. 8-9).

Motivo insomma fortunatissimo nella poesia di Sovente, ne è l'autentico suono di fondo, degno corrispettivo delle figure impercettibili eppure presenti di insetti e fantasmi. Al pari loro, il brusio nasce in un paesaggio segnato da «tubi» e «protuberanze» ed è «basso curvilineo», impossibile da cogliere senza una predisposizione del soggetto: ma è grazie alla sua scoperta che è possibile accedere a una dimensione conoscitiva di nuovo tipo, in cui trovano nuova armonia tutti gli elementi dell'ordine di Sovente. Tra questi, merita particolare attenzione il *cerchio*, un vero e proprio *mandala* che esprime la complessiva e definitiva globalità della vita, quindi anche il rapporto che intercorre tra l'uomo e lo spazio che lo circonda, o l'integrità della psiche dell'individuo (cfr. JAFFÉ 1983: 240-249). Simbolo potente per la poesia di Sovente, che lo recupererà in vario modo, nelle forme dell'ellisse (in *L'acqua e l'ellisse*) o della ruota (in *Pare*).

METRICA. Componimento monostrofico di 10 versi, con prevalenza di dodecasillabi (vv. 1, 2, 5), decasillabi (vv. 3, 4, 6) e ottonari (vv. 7, 8). Stravaganti rispetto a questa ossatura metrica gli ultimi due versi, che letti unitamente suonerebbero come un semplice doppio settenario; è tipico di Sovente spezzare il verso all'altezza dell'articolo o della preposizione (v. 5, «gocce di / pensiero»). La stanza è priva di rime, eccezion fatta per quella tra monosillabi ai vv. 6 e 8 («C'è : che»); non mancano invece, oltre all'identica «foglia : foglia» (vv. 1-2) dovuta alla spezzatura dell'espressione, rime interne pregevoli come «numerosa : rumorosa : nebulosa» (vv. 1, 3, 10) o l'ipermetra «vene : tenere» (vv. 5-6).

La numerosa luce slitta di foglia

in foglia, freme negli incavi del vento
 la specie rumorosa dei tubi,
 delle protuberanze: le vene
 affondate, le tenere gocce di 5
 pensiero: precipitando. C'è
 un brusio da queste parti
 – basso curvilineo – che
 il giorno insegue il cerchio la
 nebulosa arsa. 10

att. Pl

8 basso curvilineo] basso, curvilineo Pl 9 il giorno insegue il cerchio] insegue il
 giorno, il cerchio, la Pl

1-6. *La numerosa... protuberanze*: la prima parte del testo inquadra il momento di percezione del suono. Il campo visivo si concentra sulle rifrazioni della luce nelle foglie che cadono, mentre l'orecchio comincia ad avvertire un suono che non è ancora riconosciuto come «brusio». Numerosi i giochi fonici che connettono i momenti percettivi, con una rima interna a chiasmo tra i soggetti aggettivati in *-osa* «numerosa luce, specie rumorosa», l'allitterazione tra fricative «di Foglia in Foglia, Freme, incaVi del Vento» e il recupero di «tubi» nel derivato «protuberanze». *La numerosa... foglia*: l'*enjambement* evoca il movimento della «numerosa luce», per la quale si veda PAOLINO NOLANO, *Carmina*, 19, vv. 418-419: «Densaque multicomis imitantur sidera flammis / Distinguntque graues numerosa luce tenebras». *Negli incavi del vento*: il fremito è generato da cavità (il tubo, la protuberanza) scavate dal vento, ma l'equivoco lo attribuisce a sacche vuote presenti nello stesso. *Le vene... precipitando*: si chiariscono le «protuberanze» che producono il brusio. In geologia, le «vene affondate» sono fratture riempite da minerali depositati da fluidi, come fluida è la figurazione concreta dei pensieri, distillati in «tenere gocce» che precipitano. Il suono della poesia di Sovente è dato dall'azione combinata delle profondità flegree e della riflessione del singolo.

6-10. *C'è... arsa*: l'edizione Pl del testo facilita la comprensione del passo. Il «brusio» del v. 7 è il soggetto di «insegue», al quale succedono i tre oggetti «il giorno [...] il cerchio, la / nebulosa arsa». È il suono – e, per metonimia, la parola – che persegue gli elementi astratti della poesia soventiana, ossia il tempo (il *giorno*), la forma (il *cerchio*) e in ultimo lo spazio a un tempo cosmico e flegreo della «nebulosa arsa», che si ricollega in rima ai vv. 1-3. *Un brusio... basso*: un brusio basso è già in PASCOLI, *NP*, *La rondine*, vv. 10-12: «Ed or s'udiva un coro / basso, un brusio degli alberi fioriti, /

un gran sussurro, un favellar sonoro». Pascoli attribuisce il rumore a uno stormo di uccelli nascosti tra gli alberi; presenta, inoltre, delle *api* al v. 10. Si incrociano alcuni dei motivi creaturali più ricorrenti di *Cu*; è dunque abbastanza sicura l'individuazione dell'ipotesto.

Nell'afelio

Il brusio «basso curvilineo» della poesia precedente prosegue in queste due stanze che sanciscono definitivamente il primato dell'udito sulla vista – così come accadeva in *Sc*, dove «*Brusiscono gli autunni...*» (f. I, c. 12r) chiude il piccolo gruppo di testi ricco di brusii (cfr. il cappello introduttivo a *C'è un brusio*). L'indicazione temporale al v. 3, «Come l'altr'anno», suggerisce che *Nell'afelio* sia tra i più antichi testi non soltanto di *Cu*, ma dello stesso manoscritto; il paragone è con i testi di *PSÆ*, la cui (prima) stesura si conclude intorno al 1982, poco prima che prendano corpo i testi della raccolta mancata.

Le numerose correzioni e modifiche testimoniate dal manoscritto suggeriscono una particolare importanza di questo testo, uno di quelli in cui emerge con più forza l'istanza soggettiva, con ben 5 verbi su 10 riferiti alla prima persona singolare. Sfruttando la paratassi, si enumerano i rapporti che l'io, in questo caso chiaramente identificabile con l'autore, intrattiene con gli *irrealia* della sua poesia. Così, fantasmi, desideri e carte si mescolano nella prima definizione dell'immaginario di *Cu*. In effetti, si potrebbe interpretare *Nell'afelio* alla stregua di un manifesto, nel quale si distinguono i diversi obiettivi della scrittura di Sovente, tutti concepibili purché entro lo spazio del brusio indicato dagli estremi in anafora del testo («Brusiscono gli autunni», «Brusiscono [...] i palinsesti»).

METRICA. Componimento bistrofico rispettivamente di 8 e 7 versi, strutturato su settenari con ictus di II e VI che aprono (v. 1), intermezzano (v. 10) e lo chiudono (v. 14), ma si noti anche la presenza del ritmema II-VI nell'endecasillabo al v. 4. È comunque notevole la presenza di settenari e di endecasillabi (vv. 4 e 11, seppur irregolare); un endecasillabo regolare 'ombra' è ai vv. 7-8: «che la morte protegge / di mio padre». Unico verso superiore all'endecasillabo è l'ultimo, un dodecasillabo che avvia con ictus di II-VII come il v. 9, in apertura della stanza, ma prolunga con un *hapax* di *Cu*. La sola rima perfetta, che stabilisce non solo uno dei legami più forti tra le stanze ma anche una precisa scelta numerologica, è «ovale : animale» (vv. 6, 12), alla cui sequenza si dovrà aggiungere l'interna «fortunale» (v. 9); numerose invece le consonanze e assonanze: «autunni : anno» (vv. 1, 3), «raggio : protegge» (vv. 2, 7), «enumerare : animale» (vv. 10, 12), o ancora l'interna «carte : morte» (vv. 5, 7).

Brusiscono gli autunni
nel mio raggio d'ombra.
Come l'altr'anno

dissimulo celesti desideri
popolo le carte di fantasmi. 5
Luccica il ligneo ovale
che la morte protegge
di mio padre.

Ignaro del fortunale imminente
insisto a enumerare 10
le radiose-oltraggiose strategie.
Avido animale
seguo l'occhiuta preda.
Mi uncinano le carte.
Brusiscono nell'afelio i palinsesti. 15

att. Sc Po1

Nell'afelio] om. Sc 4 dissimulo] smobilito → a sx variante stln. dissimulo poi a testo Sc 6 il ligneo ovale] >l'ovale di legno< coperto con correttore Sc 7 che la morte protegge] che protegge la morte → riordino per numerazione spscr. che¹ protegge⁴ la² morte³ Sc 10 insisto] resto Sc 11 radiose-oltraggiose] rediose → radiose/oltraggiose Sc 13 seguo l'occhiuta preda.] punto la >cieca< preda. → a dx >(stanca)< → a sx † rimanda al piè di pagina con lezione a testo Sc

3-5. *Come... fantasmi*: come già in *PSÆ*, la scrittura trova i suoi veri soggetti nei fantasmi, qui preannunciati in *Ruderi* (vv. 11-12: «spalanca la geometria / ai fantasmi futuri la via»). Al loro arrivo, quindi a un'esplicitazione, corrisponde una dissimulazione. Il desiderio del *celeste*, inteso tanto come esigenza del sacro quanto del cosmo, viene nascosto ma non sconfessato, ed emerge di continuo nei riferimenti astronomici di *Cu. Dissimulo*: sostituisce «smobilito» di Sc; i desideri non vengono riposti nel cassetto, ma resi soltanto difficilmente riconoscibili.

6-8. *Luccica... padre*: la morte si fa strada attraverso gli oggetti del ricordo; più avanti, la tragedia familiare verrà ricordata dall'incarnazione della memoria, la madre stessa dell'autore (cfr. *Donna flegrea madre*). L'innovazione «il ligneo ovale» risale forse alla stesura stessa di Sc, essendo «l'ovale di legno» coperto con il correttore, non utilizzato altrove. Sovente doveva aver ripensato al verso al momento della sua copia, e sopprime la prima versione al fine di renderla illeggibile anche a successive letture. Per l'«ovale» mortuario, cfr. MONTALE, *S, Xenia I* 13, vv. 2-3: «la bimba scarruffata che mi guarda / 'in posa' nell'ovale di un ritratto».

9-11. *Ignaro... strategie*: l'avvisaglia della catastrofe non è neppure percepita da chi utilizza lo strumento poetico per ripetersi *strategie* di sovversiva bellezza (resa dal conio «radiose-oltraggiose») con cui assicurare la sua presenza all'interno della crisi storica. *Insisto*: sostituisce «resto»; non il semplice rimanere, più legato a un'immagine di stasi, bensì un gesto reiterato e martellante come il tornare di motivi e temi lungo tutto il libro.

12-13. *Avido... preda*: non si perde nulla di una realtà dotata di molti più occhi dell'Io, sia letteralmente (insetti e fantasmi sono portatori di ulteriori sguardi) che figurativamente, dato che il mondo preferisce osservare più che ascoltare. Ciò spiega anche il passaggio innovativo da *punto* a *segno*: il primo verbo rientra nel campo semantico della visualità, ma il soggetto le predilige tutti i sensi a sua disposizione, che possono attivarsi in un inseguimento. Più tormentata la caratterizzazione della «preda», che è in un primo momento *cieca*, l'esatto contrario della versione definitiva. Sovente opta poi per *stanca*, ma avverte che una preda debole non costituirebbe motivo d'interesse per il poeta-cacciatore.

14-15. *Mi... carte*: il soggetto è agito passivamente dalla scrittura. Già l'epigrafe di *PSÆ* dichiarava che «Lingua latina me scripsit. [...] È la lingua latina che ha scritto me», mentre adesso le *carte* arrivano addirittura a ferire. *Brusiscono... palinsesti*: la presenza di ben due *hapax* è un segnale di forte rilevanza. La si può definire una dichiarazione di poetica: se il v. 14 dichiara l'impotenza dell'autore di fronte all'attacco degli strumenti dello scrivere, risuonano qui dello stesso rumore del mondo e delle ombre «i palinsesti», dunque le riscritture su cui si fonda l'intervento poetico di Sovente. *Afelio*: dal greco *apó 'élios*; termine coniato da Keplero. Punto dell'orbita ellittica descritta da un astro intorno al sole, in cui l'astro stesso si trova alla massima distanza dalla stella. *Palinsesto*: in filologia, il palinsesto è un foglio di pergamena o un intero codice su cui lo scritto originale è stato rimosso mediante raschiatura per potervi scrivere nuovi testi.

La dimensione onirica istruisce questi due testi. Sovente sogna (le code sono «in somno, nel sonno»), e molte delle figure ivi raccolte vanno interpretate sulla base delle analogie stabilite dalla psicanalisi come dalla cultura popolare.

Curiosamente, proprio dove si dichiara la natura di sogno si fa largo la corporalità dell'osservatore. Alla centralità finora concessa all'udito si sostituisce una maggiore attenzione al tatto e alla vista (che rimane, però, subordinata agli altri sensi). Ma è qui l'intero corpo dell'Io a essere rimesso in gioco, insistendo sin dai titoli sul possesso delle proprie articolazioni: i ripetuti «ho io» e «mihi sunt» reclamano la rivendicazione della soggettività come spazio in cui riescono a incrociarsi *ali* e *code* «intermittenti», «nubila / ac vincula»..

La prima parte dei componimenti è dedicata alla ricognizione delle immagini osservabili attraverso schermi come l'acqua e il sonno: «si vede meglio, infatti, attraverso lo specchio e l'acqua e le superfici che rinviano immagini» (PUNZO-GIUSTINIANI: 108), presentando dunque, tale visione di sogno, più di qualche affinità con le modalità di osservazione predilette da Sovente. Nella seconda, l'attenzione passa a cosa incide sull'Io; e tornano, come prima, ossessioni altrove rintracciabili come le «particelle», le «pustole» e le «unghie», che feriscono chi presenta la sua corporeità, che diventa così materiale del tutto integrato nella dimensione ricostruita a partire dalla poesia. L'ultima rivendicazione dell'Io riguarda un atto di grande valenza simbolica, il bruciare foglie, che Artemidoro interpreta come superamento del passato, già «miliens, mille volte» operato «sul confine» tra sogno e realtà – che è dove probabilmente va collocata l'intera poesia di *Cu*.

Mihi sunt

METRICA. Componimento monostrofico di 14 versi, tutti compresi tra il quinario e l'ottonario ma con una generosa preponderanza (almeno la metà del totale) di senari. Eccezion fatta per la rima ricca interna «radunt : abradunt» (vv. 11-12), del resto spiegabile col fatto che il secondo termine è un composto del primo, si riscontrano soprattutto sequenze omeoteleutiche e costanti ritmiche tra vocaboli sdruccioli: «albas : aquas : alas : caudas» (vv. 2-3); «obscuras fenestras» (v. 5); «nubila : vincula» (vv. 6-7); «particulae : pustulae : ungulae» (vv. 9, 11-12), ulteriormente coesa dall'allitterazione in *u*.

Brachia mihi sunt oculi

tango et video albas

per aquas alas, caudas

paulatim in somno

obscuras fenestras

5

sentio mea nubila

ac vincula, rami mihi

sunt vertebrae, igitur

movent me particulae

lucis submersae, fluxae

10

me radunt pustulae

meque abradunt ungulae,

miliens incensa mihi

folia sunt in limite.

1-3. Mihi sunt: è il dativo di possesso, inesistente in italiano ma rintracciabile in altre lingue romanze come il francese, pure conosciuto da Sovente. La costruzione prevede che il possessore venga espresso con un dativo retto dal verbo 'essere', mentre la cosa posseduta diventa soggetto. *Albas... caudas:* molto più che nel testo italiano, si rende l'omogeneità della visione grazie al quadruplo omeoteleuto, che spiega anche il plurale *aquas*.

7-8. Rami... vertebrae: Per la coppia 'rami-vertebrae', cfr. *In gurgite temporis*, vv. 5-6: «Rami vel vertebrae tenent / patienter domus fictas». *Ac vincula:* dove il testo italiano instaura l'ambiguità attraverso l'asindeto, il latino ripristina il connettivo («ac»)

giocando piuttosto sull'omioritmia «nubila : vincula».

10-12. *Fluxae... pustulae*: l'aggettivo significa 'instabile', ma anche 'fluido, fluente'; trattasi di creature in costante fibrillazione, sempre in movimento. Il corrispettivo italiano «inquiete» esprime altrettanto efficacemente la duplice agitazione delle pustole. *Me radunt... ungulae*: l'isocolo restituisce l'insistenza e la reiterazione delle violenze sul corpo del soggetto.

Ho io

METRICA. Componimento monostrofico di 13 versi, privo di rime – se si eccettua l'interna e ravvicinata «legami : rami» del v. 6, unico novenario – ma con qualche consonanza evidente come «vedo : code» e «intermittenti : sento»; tipica, invece, la risonanza ritmica dei vv. 10-11, entrambi senari sdruccioli. Metri preponderanti sono il senario (vv. 1-2, 10-11) e il settenario (vv. 3-4, 5, 7, 13), ma si contano anche ottonari (vv. 9 e 12) e un quinario al v. 8.

Braccia ho occhi io	
tocco e vedo candide	
ali nell'acqua, code	
nel sonno intermittenti	
finestre oscure sento	5
nuvole miei legami, rami	
ho vertebre io, perciò	
schegge mi scuotono	
di nascosta luce, pustole	
inquiete mi incidono	10
e unghie mi devastano,	
foglie mille volte ho	
sul confine arse io.	

1-7. Braccia... legami: l'assenza di congiunzioni o altri connettori genera un 'sovraccumulo' di immagini e sensazioni che diventano indistinguibili; vista, tatto e udito, materiale e immateriale si combinano in una sequenza in cui predomina la sinestesia. Basti la polivalenza di «sento», che può avere per oggetto tanto le finestre quanto le nuvole, a loro volta rappresentazioni dei legami personali (dal concreto all'astratto). *Rami... io:* l'*io* occupa i punti strategici del testo. La seconda rivendicazione del soggetto cade esattamente a metà del componimento, nel primo emistichio del settimo verso; dopo l'intermezzo, sarà la conclusione, anzi, l'ultima parola dell'ultimo verso a colmare del tutto la sua finora ingombrante assenza. *Vertebre:* già nominate in altri luoghi della prima sezione (cfr. *Vacua voragine*, v. 1: «È soffio improvviso nelle vertebre»). Le vertebre fungono da corrispettivo frenologico delle figure lemuriche di Sovente, in quanto ossa invisibili dall'esterno e non di meno

essenziali perché l'intera struttura fisica possa reggersi. Per la coppia 'rami-vertebre', cfr. *Nel gorgo del tempo*, vv. 5-6: «Rami o vertebre sorreggono / case pazientemente costruite».

7-11. *Perciò... devastano*: dopo le carte che *uncinano* (*Nell'afelio*, v. 14), proseguono gli attacchi al corpo del poeta da parte degli oggetti di poesia, o per meglio dire in questo caso dei soggetti. Tutt'altro che innocui, gli insetti e le creature riscoperte dai versi di Sovente sono esseri che lasciano letteralmente il segno sulla carne del poeta.

La distanza

Terza poesia del manoscritto di Sc (f. I, c. 6r), che prosegue i toni esoterici delle antenate di *Di sbieco* e *Di là*. Successivamente venne spostata nella sesta sezione, a rimpolpare il nucleo originario delle prime pagine di *Cu*, e come tale *La distanza* figura anche in posizione primaria nella silloge *Camminando per i Campi Flegrei* di Po1. La posizione definitiva si giustifica anche col prolungamento, al v. 7, del tema del fuoco, accennato alla fine delle poesie precedenti. È la versione del 1982-'85 a presentare qualche variante significativa, ma il contenuto non subisce alcuna variazione.

Soggetto di questa decina di versi è una partenza, che permette di ragionare sulla distanza e la comunicazione tra individui: entrambe, in modi diversi, partecipano al mescolamento e alla disarticolazione dell'esistente, la prima 'frastagliandolo', la seconda lacerando e 'risillabandolo' in modo nuovo. Nella prima stanza si cerca una motivazione («Ha un senso dopotutto...») al partire in cerca dei suoni che aprono il testo, in alternativa a una ricerca storica vista come scarsamente produttiva ai fini dell'espressione della voce dell'autore. Dieci anni prima di *Cu* (ma ad almeno tre dalla stesura della versione di Sc), SOVENTE 1988 osserva che «al punto in cui la storia contemporanea si trova, colma di ipotesi, di incognite, di alternative, ferma restando l'urgenza di aprire tutti i varchi possibili ai valori creativi del soggetto, appare ormai impraticabile la vecchia strada di un discorso, sia umanistico, sia scientifico, rigidamente predeterminato» (e si è già vista la 'deviazione' della storia denunciata in *Vacua voragine*, v. 6). Si accetti allora la distanza che modifica la percezione del mondo, al punto da provocare i fortissimi e complessi parallelismi della seconda stanza, per terminare sulla telefonata che, sebbene sia animata da *reticenze*, dunque omissioni, lacune, resistenze alla comunicazione, partecipa alla ricomposizione della lontananza.

METRICA. Tre strofe di 5, 2 e 3 versi, prive di rime ma prosodicamente coese grazie alla prevalenza degli endecasillabi (vv. 1, 4-6, 8-10), ai quali andrà avvicinato il v. 3, un decasillabo non canonico con ictus di I-VI-IX. L'allitterazione in *r* al v. 1 «bRevi oRme Ronzano» restituisce il ronzio prolungato dal gruppo *nz*: «roNZano, distaNZa, reticeNZe». La strofa seconda presenta un forte *enjambement* che favorisce la lettura continuata, accentuando così la *climax* ritmica delle brevi ma sillabicamente sempre più lunghe frasi minime. Altro spezzamento ai vv. 8-9, ed è anche una resa metrica dei due capi della linea telefonica. Rima interna ravvicinata ai vv. 9-10: «slabbrando : risillabando».

Brevi orme ronzano di nido in nido

partire o chiudersi
 nella storiografia nel cristallo.
 Ha un senso dopotutto la distanza
 perché frastaglia grafici e magnolie. 5

È l'ombra il passo. La verità è
 il ragno. È la scissura il fuoco.

Reticenze trascorrono da un filo
 all'altro del telefono. Slabbrando
 risillabando taciturni voli... 10

att. Sc Po1

La distanza] om. Sc 6 È l'ombra il passo.] L'ombra è il passo. Sc 7 È la scissura
 il fuoco.] La scissura è il fuoco. Sc 8 Reticenze trascorrono] Trascorrono reticenze
 Sc 10 risillabando] e risillabando Sc

1-3. Brevi... cristallo: l'alternativa è tra il *partire* alla ricerca delle fonti del ronzio, quindi delle piccole unità che sonorizzano gli spazi della vita, e il *chiudersi* nell'isolamento dell'indagine su una storia ormai impossibile da interrogare. *Brevi orme ronzano:* sinestesia per gli insetti.

4-5. Ha... magnolie: poco chiari e dai contorni meno definiti diventano i prodotti dell'umana ragione (i *grafici*) e la natura, favorendo dunque una loro riunificazione. Sovente risponde a un interrogativo di *CP*, *Il percorso*, vv. 9-10: «mi chiedo invece come mai cinicamente / cresce la distanza»; e una lettura alternativa della funzione confondente della distanza compare in *Ca*, «*Scritto un biglietto di auguri...*», vv. 4-8: «La distanza / può confondere i pensieri, mettere / tutto sottosopra, dai muri / schizzano di notte insopportabili / presagi». La scelta dei lessemi «grafici, magnolie» può spiegarsi con la leggera somiglianza tra il fiore e il diagramma di Venn, un tipo di grafico che, dato ancor più interessante, serve a mostrare le relazioni logiche tra due o più insiemi.

6-7. È l'ombra... fuoco: una coppia di versi in apparenza stravagante, anche in virtù della costruzione sintattica. Sc presentava per tre volte una sequenza soggetto-copula-nominale, che viene perturbata sin da Po1. Le innovazioni complicano ulteriormente una parafrasi non agevole. L'ombra è il contenuto misterico che 'si muove' di nascosto; la verità è un contenuto arduo da rendere conscio (tale è, secondo la simbologia onirica, il significato del ragno); la scissura, per quanto legata alla perdita (cfr. *Rudera*,

v. 5), indica distanza tra gli enti, ma attraverso il simbolo del fuoco implica anche la possibilità di saldare e vivificare ciò che è diviso. Ma in alcune mitologie orientali il ragno è portatore del fuoco; pertanto, si potrebbe individuare nella *scissura* il portato stesso della verità.

8-10. *Reticenze... voli*: i non-detti sono a tutti gli effetti messaggi; una conversazione può fondarsi anche su di essi. È da questi, infatti, che si può affrontare la «sfida della comunicazione» (l'espressione è di Tahar Ben Jelloun; cfr. SOVENTE 1988) in modo nuovo, *ri-sillabando* (e si noti l'insistenza sulla sillaba, unità minima di suono e non di senso) le figure del proprio immaginario. Interessante la scelta di 'slabbrare', che rimanda alla parte del corpo deputata alla pronuncia delle parole. *Risillabando... voli*: l'eliminazione della congiunzione *e* attestata in Sc consente di concludere la poesia con un endecasillabo, rendendo la terza strofa metricamente regolare. *Taciturni* anticipa il silenzio delle poesie successive, a sua volta preludio di un nuovo tema di *Cu*; cfr. per esempio, *L'invernale silenzio*, vv. 3-4: «Segni nel buio perduti, / tutti confusi e muti».

La prima sezione di *Cu* segue il ciclo delle stagioni: apertasi tra il «gelo» (*In camera oscura*, v. 6) e la «neve» (*Dove*, v. 1), ai quali seguono le «allodole» (*Vacua voragine*, v. 2) e il frumento di *In flatu* e *Nel fiato*, nunzi primaverili, raggiunge l'estate con l'afelio raggiunto dalla Terra nel mese di luglio (*Nell'afelio*, v. 15) e già trapassa nei rumori dell'autunno (*ibidem*, v. 1). Il cerchio si chiude con il ritorno del motivo invernale, che segna un perturbamento.

L'inverno veniva legato alla perdita e alla violenza sin da *PSÆ*. Basti ricordare che il quindicesimo frammento del poemetto esordiva così: «Poi fu vicino l'inverno e la falce [d'acqua] / sfoitiva crudele le lane» (vv. 1-2). Del resto, anche il sopracitato antecedente interno al libro parla di un gelo che «ferisce». In questo caso, però, il gesto violento dello 'strappare' coinvolge almeno altri due temi di *Cu*. Il primo è il senso della memoria, il cui correlativo oggettivo sono le ossa degli antichi flegrei disseminati nei brulli scenari mediterranei; è restituendo questa, anche 'traducendola' in nuove lingue, che si può impedire l'offuscamento dei segni che circondano il poeta e che rischierebbero di non poter essere più interpretati. La memoria rimane un espediente fondamentale della poetica di Sovente, perché, come ha scritto ALFANO 2013, «senza lo sfondo matriciale della memoria, la poesia non si potrebbe distinguere dal logos e dalla sua argomentazione concettuale» (126). Il secondo, non meno importante, è «l'amore», che fa la sua comparsa al v. 8 in vista dell'imminente seconda sezione del libro, nella quale la tematica erotica viene sviscerata a fondo. La parola d'amore viene portata con la cenere dal vento, come accadeva già negli ultimi versi dell'amato MONTALE, *OS, Arsenio*, vv. 56-60: «e se un gesto ti sfiora, una parola / ti cade accanto, quello è forse, Arsenio, / nell'ora che si scioglie, il cenno d'una / vita strozzata per te sorta, e il vento / la porta con la cenere degli astri».

Una notevole discrasia metrica separa questi testi attigui. Tanto *Hiemis silentium* sembra costruita come un inno medio-latino, per presenza di rime e omoritmie, quanto *L'invernale silenzio* ne svuota la conformazione formale; eppure, è più che mai in questo caso che la lettura ravvicinata consente di sciogliere le ambiguità e le allusioni.

Hiemis silentium

METRICA. Componimento di quattro stanze, distiche le prime due (vv. 1-4), tristiche le altre (vv. 5-10). Le coppie di versi delle due strofe iniziali sono in rima baciata: «avellit : pellit» (vv. 1-2), «nox : vox» (vv. 3-4). I restanti versi non presentano rime ma identiche chiusure sdruciole (fa eccezione il v. 6): «perdere, itinera, animam, cinerem, suscitant». Notevoli anche le sequenze omeoteleutiche interne «reddere : perdere» (v. 5) e «animam : silentium : cinerem» (vv. 8-9).

Opera hiems avellit,
abiectio pacem pellit.

Signa disperdit nox,
in umbris latet vox.

5

10

l-2. Opera... pellit: le rime ricordano decisamente *CARMINA BURANA*, 61, 2a, vv. 4-5: «meroris pellitur / dolor avellitur». Il passo è dedicato agli effetti benefici del sorriso di una fanciulla; rimane il riferimento alla tematica amorosa, per quanto il tipo di rapporto instaurato con la figura della donna differisca dal testo italiano.

3-4. *Signa... vox*: è il buio (*nox*) che disperde i segni, ponendosi come effettivo agente della perdita; allo stesso modo, è *vox* a latitare tra le ombre, che prendono il sopravvento dopo essere state *parvulae* nel fiato (cfr. *In flatu*, vv. 3-4).

5-7. *Reddere... itinera*: vanno qui considerati due dei molteplici significati di *reddere*, ‘offrire’ (come nel testo italiano) e ‘tradurre in un’altra lingua’. Ogni traduzione comporta una pur minima perdita dell’originale, ma ne garantisce la sopravvivenza; la memoria del passato (delle «ossa per cava itinera») deve esprimersi in più lingue che poter essere proposta alla collettività. *Ossa... itinera*: i ‘percorsi scavati’ completano i

«luoghi brulli» di *L'invernale silenzio*; è il paesaggio flegreo, i cui *itinera* verranno debitamente scandagliati a partire dalla IV sezione. Cfr. PAOLINO NOLANO, *Carmina*, 31, v. 317: «Ossaque porrectum late dispersa per agrum».

8-9. *Ruit... silentium*: 'l'invernale silenzio precipita di continuo nell'anima'. Per la costruzione «ruit perpetuo», cfr. *Donna flegrea madre*, vv. 22-23: «ruit perpetuo / fluit dolor tui».

L'invernale silenzio

METRICA. Componimento di quattro stanze diviso in maniera precisa in due strofe iniziali distiche (vv. 1-4) e due finali di tre versi (vv. 5-10). I distici sono legati da un capovolgimento metrico: la prima si compone di un settenario e un ottonario, la seconda degli stessi versi, ma con inversa disposizione. Proprio questi versi, ancora una volta disposti alternativamente, tornano nelle terzine: settenari sono infatti i vv. 5 e 10, mentre gli ottonari si collocano ai vv. 6 e 8. Il primo distico presenta inoltre un'allitterazione anaforica: «*l'inverno : l'inganno*». Rima baciata ai vv. 3-4 «perduti : muti»; assonanza tra sdruciole tra v. 1 e v. 9 «opere : cenere»; assonanza tra v. 6 e v. 10 «senso : vento».

L'inverno strappa opere,
l'inganno insidia la pace.

Segni nel buio perduti,
tutti confusi e muti.

Offrire sempre smarrire
della memoria il senso,
le ossa in luoghi brulli.

5

L'amore ognora incalza
l'invernale silenzio, cenere
alle porte spinge il vento.

10

1-2. L'inverno... pace: torna subito il carattere distruttivo della stagione invernale, acuito da un non meglio precisato *inganno*; ma è importante l'allitterazione tra i primi termini dei due versi. Inverno e inganno tornano nella sezione II come tempo e modo della fine della mancata storia d'amore di Sovente; visto l'esplicito richiamo al tema erotico al v. 8, è ipotizzabile che si cominci sin da questo *incipit* a unire la crisi storica con quella intima. *L'inganno...pace:* cfr. ROTA, XXXI, vv. 3-4: «ove la pace mia da dolce inganno / di bella e micidial maga fu colta». L'allusione è giustificata dall'avvicinamento, ai vv. 8-9, dell'inverno all'amore.

3-4. Segni... muti: i *segni*, cioè tutto quanto sia portatore di significato, brancolano nel

buio della Storia; spetta al poeta darne una nuova definizione che sia in grado di ridare loro la parola (la *vox* di *Hiemis silentium*).

5-7. *Le ossa... brulli*: le *ossa* riemergeranno spesso dalle viscere di *Cu*. Per questo caso, cfr. *La leggenda del paese*, vv. 1-4: «qui dove ti muovi / gli antichi hanno vissuto, se scavi / qualche metro di terra puoi trovarne / le ossa...»; *Camminando per i Campi Flegrei*, vv. 19-20: «già due millenni sono volati / seppellendo ossa e voci, statue e navi». Per *brulli*, cfr. *Cucciolo*, vv. 19-20: «perdentesi / in una brulla dimora».

8-9. *L'amore... silenzio*: 'il silenzio dell'inverno incalza ogni momento l'amore, e il vento porta cenere davanti le porte di casa'. *Cenere* potrebbe essere proprio quella dell'amore, ormai esaurito; ma vale come 'resto' di tutto quanto si consuma, trasformandosi in polvere (e dunque rientrando nel ciclo del mondo come «pulviscolo»). *L'amore... silenzio*: il soggetto è «l'invernale silenzio», ma il deciso scambio di posizioni con il complemento oggetto, addirittura in anticipo di un verso, accentua l'ambiguità della frase. *Cenere... vento*: si è detto, nel cappello, della fonte montaliana; un antecedente, che si rifà ancora più chiaramente al modello, è nell'inedito *Il futuro*, conservato in MC (c. 9r), vv. 8-10: «Le stelle le foglie di una volta / ridotte a masse di cenere vagante / di stagione in stagione incontreremo».

La duplice natura del tempo viene scandita in due quartine simmetriche, dove ai primi due versi sulle positive costruzioni di lunga durata ne seguono altrettanti dedicati all'azione disgregatrice dello stesso. È un procedere a due intensità: invasioni e costruzioni lente si contrappongono al quotidiano perdersi delle «naves [...] relictæ, navi marcite». La sovrapposizione di *formicæ* e *signa* si riverbera negli spazi da loro invasi. Per logica, le formiche dovrebbero arrampicarsi sui muri, mentre i segni fermarsi sui fogli, come pure suggerirebbe la disposizione chiastica dei lessemi rispettata tanto nel testo latino quanto in quello italiano. Ma se i due agenti sono collegati dai disgiuntivi «vel» e «o», per gli oggetti è sufficiente una semplice congiunzione («-que, e»).

Segni possono essere incisi sui muri, come i graffiti di epoca romana ancora oggi visibili nella provincia napoletana che testimoniano una lingua capace di resistere alla temporalità, mentre le formiche metaforizzano la scrittura, che è per Sovente una sfida in sé allo scorrere del tempo. Giancarlo Alfano segnala lo scarto tra questa raffigurazione dell'atto scrittorio e quella classica dell'*Indovinello veronese* (per il quale cfr. DE BLASI 2008: 23-25): contrariamente al *nigro semen* «che impregna le carte per mezzo dell'aratro del pennino, qui la grafia è proprio un'animazione, un divenire-animale» (ALFANO 2010: 14). Sovente rimarrà devoto al simbolismo della formica, tanto da intitolare una delle sue opere più ambiziose *Carta e formiche*; proprio nel testo eponimo, inoltre, si legge che «Per la carta s'inseguono formiche» (v. 6), confermando i movimenti annunciati in questa sede.

Altre disgiuntive al v. 5 di entrambi i testi, con ogni probabilità tra i più compatti dell'intero libro per congruenza di figure e sintassi: «Rami vel vertebrae, rami o vertebre» sorreggono le case costruite sull'albero nei giorni dell'infanzia o con lo spezzarsi delle schiene di chi lavora. Per quanto riguarda il tempo consumatore, le neo-formazioni «nomina-corpora, nomi-corpi» concorrono a intensificarne l'azione. La fisicità dei nomi, dunque delle parole che denotano la realtà, viene abrasa dal tempo, e ciò che esisteva ieri (potendo dunque essere chiamato, cioè *nominato*) oggi è consunto al punto da essere irriconoscibile. Nella cultura della Roma repubblicana, inoltre, l'uomo libero è 'composto' dal suo nome e dal suo corpo, e consumarli vuol dire consumare l'individuo stesso (cfr. LIBERTI 2016: 254). È allora possibile riconoscere nel «gorgo del tempo» italiano e nell'equivalente «gurgite temporis» le eco di poeti che lamentano la perdita dei propri cari, al di là delle diverse sfumature suggerite dai verbi conclusivi.

In gurgite temporis

METRICA. Due strofe tetrastiche con struttura rimica incrociata a⁹b⁷b⁶a⁸ c⁸d⁷d⁸c⁹ (ma d⁷d⁸ è un poliptoto e c⁹ finale è in marcata assonanza). Sono riscontrabili ritorni ritmici tra versi dello stesso tipo: in particolare, entrambi i novenari in apertura e chiusura del testo presentano accenti di II-V-VIII, ma ancora più notevole è la stabilità dell'ottonario, in tutti e tre i casi con accenti di I-IV-VII.

Formicae vel signa paulatim
chartas murosque invadunt
dies noctesque abradunt
nomina-corpora undatim.

Rami vel vertebrae tenent
patienter domus fictas
naves cotidie relictas
in gurgite temporis manent.

5

1-4. *Formicae... undatim*: da un punto di vista esclusivamente formale, la rima «paulatim : undatim» trova ispirazione da CARMINA BURANA, *Utar contra vitia*, 16, vv. 1-4: «Predantur marsupium singuli paulatim, / magna, maior, maxima preda fit gradatim. / quid irem per singula? colligam summatim: / omnes bursam strangulant, et exspirat statim». *Chartas... abradunt*: la contiguità tra le operazioni di invasione e abrasione dei simboli soventiani è resa dal parallelismo; entrambi i versi presentano due soggetti legati dall'enclitica *-que* e III persona plurale dell'indicativo presente. *Undatim*: nella prosa come nella poesia, «the adverb *undatim* is rare» (DEN BOEFT ET AL. 2008: 66). Per quanto trovi una buona resa nell'*incessantemente* di *Nel gorgo del tempo*, ha significato di 'a scrosci'. Non solo l'abrasione non si ferma mai, ma si verifica anche in modi violenti.

5-8. *Naves... manent*: nel tempo della poesia latina, le navi sono state abbandonate; i legni marciranno (*Nel gorgo del tempo*, v. 7) per la loro stasi «in gurgite temporis». *Manent* è da 'mānēo-e-mansi-sum-ēre', "restare fermo, sopravvivere, durare, persistere". *In gurgite temporis* non presenta una perdita, ma una condizione di immobilità. Per le «naves relictas», cfr. OVIDIO, *Tristia*, V, 6, v. 7: «Fluctibus in mediis navem, Palinure, relinquis?».

Nel gorgo del tempo

METRICA. Due strofe tetrastiche con struttura rimica incrociata a⁹b⁶b⁸a¹⁰c⁸Dd⁹c⁹ (ma c⁹ è in assonanza). Il metro predominante è il novenario, che apre e chiude il componimento e di cui sono attestati, nei versi di chiusura, almeno due esemplari del tipo canonico con ictus di V. È in ogni caso significativa la presenza di un endecasillabo al v. 6. Le rime sono semplici: avverbi in *-mente* ai vv. 1-4, terze persone plurali del presente ai vv. 2-3 e 5-8, participi ai vv. 7-8.

Formiche o segni lentamente
fogli e muri invadono
i giorni e le notti abradono
nomi-corpi incessantemente.

Rami o vertebre sorreggono
case pazientemente costruite
ogni giorno navi marcite
nel gorgo del tempo si perdono.

5

1-4. *Formiche... invadono*: interessante unione di due diversi componimenti tramandati da MC: cfr. *Dal cuore dei paesi*, c. 48r, vv. 18-20: «Spuntano / macchie viole sulla pelle, pagine / assediate da formiche»; «*Bianche pareti...*», c. 50r, vv. 1-2: «Bianche pareti di formiche / ossessive pullulanti». Si noti l'assillabazione tra il primo soggetto *formiche* e il primo oggetto *fogli*.

5-8. *Navi marcite*: l'abbandono di *In gurgite temporis* (v. 7) si trasforma in definitiva corruzione. *Nel gorgo del tempo*: potrebbe esserci un recupero di MONTALE, *S*, *La primavera sbuca...*, vv. 8-9: «Non ti sentirò più lottare col rigurgito / del tempo, dei fantasmi [...]». Il testo è uno degli *Xenia* ispirati alla scomparsa di Mosca; una persona perduta nell'abisso del tempo, dopo una lunga battaglia.

Passa una voce...

Si potrebbe definire *Passa una voce...* un testo ‘di transito’, nel quale si riepilogano scoperte e impressioni di quanto lo precede e si apre già a un nuovo capitolo poetico. Il componimento è costruito sui movimenti febbrili di tutte le figure finora comparse in *Cu*, come le ‘voci’, le ‘ombre’ e le ‘lingue’. Le ossessioni di Sovente acquisiscono autonomia e si muovono, come si nota dall’insistenza sui verbi che esprimono moto – «passa, va, scivola, inseguono» – o dal riferimento al «perpetuo / sommovimento» del mare. Al lato opposto, pur non venendo esplicitato (manca il riferimento all’Io), il soggetto poetante rimane in una situazione di stallo, assediato dallo sciame delle lingue e dalla movimentazione totale di quanto lo circonda. La consapevolezza e anzi ormai l’osservazione diretta delle entità nascoste emergenti nel fatto poetico rischia di condurre all’incapacità di esprimersi (il «che dire che fare» di chi non sa come muoversi) e alla crisi comunicativa che, come si è visto, riemerge costantemente a partire da *Dove*.

Tuttavia, la condizione dominante del testo viene forzata per cercare nuove emozioni, come allegorizzato nella struttura metrica che richiama quella del sonetto versoliberista, molto frequente nel secondo Novecento (cfr. GIOVANNETTI-LAVEZZI 2010: 150-156). Si è però di fronte a un sonetto ‘falso’, o per meglio dire ‘eccedente’: la canonica divisione in due quartine e una prima terzina viene ‘sovvertita’ nell’ultima stanza, che presenta un verso in più, nel quale si proclama appunto la volontà di farsi «sedurre da una stagione nuova».

METRICA. Componimento di 4 strofe di varia lunghezza, di 4 versi le prime due e la quarta, di 3 la terza. Numerosi gli endecasillabi, tutti *a maggiore*; per il resto, si contano tre ottonari e a seguire coppie di versi che vanno dal senario a un decasillabo non canonico facilmente confondibile con l’endecasillabo, soprattutto nel caso del v. 10. Particolarmente interessante è la seconda stanza, composta da una coppia di endecasillabo e senario che ricorda certe soluzioni metriche barbare; in più, i senari rimano tra loro, dando vita a un riconoscibile schema Ab⁶Cb⁶. Gli stessi senari fungono da legame per la stravagante tristica, che rima con «impunito» al v. 11. Assenti altre rime evidenti; nella quarta strofa, si registra l’internica «magone : stagione», a sua volta assonanzata al «come» del v. 12. La quarta strofa è peraltro la più simile alla seconda per struttura, anche se risulta meno precisa nella realizzazione essendo formata da una coppia di novenario e metro superiore – endecasillabo al v. 13, decasillabo al 15. Consonanza ai vv. 2-4: «sciamare : primavera». Merita infine menzione il richiamo a distanza con rima perfetta «sciamare : mare» (vv. 2, 10), seguito dalle altre interne «fare : placare» (vv. 12, 14).

Passa una voce, un'ombra se ne va,
 tante lingue – uno sciamare –
 si raccontano si annodano
 inverni e primavera.

Una mano accarezza, un'altra scivola, 5
 è un giorno sbiadito,
 inseguono le dita ciò che manca:
 vertigine e attrito.

Alle spalle in perpetuo
 sommovimento il mare, lui può 10
 tradire sempre impunito.

Poi che dire che fare, come
 il nascosto magone a poco a poco
 placare per ancora farsi
 sedurre da una stagione nuova... 15

1-4. Passa... va: incipit chiastico verbo/nome-nome/verbo, con un'allitterazione tra il primo nome e il secondo predicato («voce, va»). Le presenze della sezione si mobilitano, esattamente come le lingue che le convocano. *Tante... primavera*: la «lingua di grumi» si scinde e si moltiplica e, con la consueta analogia tra mondo entomologico e campo della parola, *sciama*, lasciando pensare a una moltitudine di idiomi che cooperano a un unico suono. Tali lingue parlano tra loro, in un mutuo scambio di figure e storie («si raccontano»), e tra loro si legano («si annodano»). È insomma quanto accade alle lingue della poesia di *Cu*, legate dai comuni temi e personaggi ma in reciproca tensione grazie ai modi con cui raccontano gli stessi. I verbi sono da attribuire anche al v. 4, col quale, ormai prossimo alla conclusione, Sovente esibisce il flusso temporale delle stagioni della prima sezione.

5-8. Una mano... attrito: a partire da questa quartina, cala sul testo un tono cupo. L'oggetto della ricerca delle mani, che riescono solo a sfiorare e non a toccare – come invece riesce a fare, nella dimensione onirica, l'Io di *Mihi sunt* e *Ho io* –, è intangibile. Anche più oltre, gli organi del tatto sono impossibilitati a cogliere le sagome incorporee di Sovente, come accade in *L'acqua e l'ellisse*, vv. 2-4: «Insegue la mano / il passaggio dell'ombra / nella stanza vuota». *È un giorno sbiadito*: perché trascorre tra

gesti imprecisi e inconsistenti. *Una mano... dita*: per altre mani impossibilitate al tocco dell'immateriale, cfr. *Le stelle*, in CG, c. 36r, vv. 4-9: «frugano come tramortite / bestie sparse (scarse?) / briciole queste superstiti / mani che da sole non possono / congiungere l'ombra / e il seme [...]». *Ciò che manca*: *vertigine e attrito*: in polemica costante con l'appiattimento della contemporaneità, Sovente individua l'assenza della grandiosità come del conflitto.

9-11. *Alle spalle... impunito*: non rischia la stasi degli individui il mare, espressione massima del continuo fluire e mescolarsi degli elementi del mondo, e quindi elemento (in questo caso) tutt'altro che negativo, legato peraltro ai motivi di nascita e rigenerazione dell'acqua anzi, in *Ca* sarà addirittura rifugio dall'esasperazione: «Qui di fronte al mare / di fronte al mare / intreccio il mio dolore / con le onde...» (*Parla Agrippina*, vv. 1-4). Tuttavia, il suo aspetto 'traditore' è presente in letteratura sin dall'antica lirica greca, e non è azzardato riconoscere il modello celebre del fr. 13 West di Archiloco, che suggerisce anche l'impunibilità del mare: «Tali infatti perirono sotto i flutti del mare. [...] Altre volte altri ebbero tale sorte».

12-15. *Poi... nuova*: il motivo stagionale, che abbiamo visto scorrere lungo tutti i testi finora esaminati, si interrompe nel momento di incertezza del poeta. È necessario raccogliere le idee («che dire che fare») per superare l'angoscia del non riuscire a esprimersi (il «magone» è quanto impedisce di parlare) e vivere un nuovo ciclo vitale.

La prima sezione si apre esibendo una «lingua di grumi» (*Di sbieco*, v. 3) e avvia la sua conclusione con lo ‘sciame’ delle lingue di *Passa una voce...* Il sigillo definitivo al gruppo di testi maggiormente votato alla definizione dei rapporti tra linguaggio e storia è una focalizzazione sulla lingua stessa. Questa è intesa come un’entità trans-storica, che oltrepassa le epoche (e si direbbe non casuale l’assenza di qualsiasi riferimento al ciclo delle stagioni) per diventare strumento di decrittazione di «figure» a loro volta eccedenti la storia, come i *phantasmata*, le rovine o gli insetti. Era del resto un filosofo carissimo a Sovente quale Vico a sostenere che «è necessario che vi sia nella natura delle cose umane una lingua mentale comune a tutte le nazioni» (VICO: 101).

Per questo, il «vacuum, vuoto», inteso non tanto come spazio fuori dalla storia, ma soprattutto come alterità rispetto alle locazioni brulicanti di vita e moto della poesia di Sovente, di cui se n’è avuto un saggio nella poesia precedente. È ‘iscrivendosi’ su un piano diverso che la lingua può ridare peso e corpo alle parole. In quest’ottica, le neoformazioni verbali «decide-recide» e «decidit-recidit» e gli accostamenti di seduzione e abbandono danno forma a un’azione dialettica. Legato a questo duplice intervento è l’altro conio lessicale di rilievo «linguafurca, linguaforca», che sovverte la regolare *Ringkomposition*: la lingua «inscritta nel vuoto» del v. 1 torna non solo inscritta nel vuoto «infinito» (ultima parola di entrambi i testi), ma come strumento di morte.

Nella seconda parte di entrambi i testi (vv. 5-8), si consumano altresì gli ultimi strascichi della Storia, altro convitato di pietra di *Cu*. Con il termine «evidentia», si intende il criterio gnoseologico per cui la verità di un contenuto conoscitivo è garantito dalla sua chiarezza e coerenza; giusta questa lettura, nessuna verità coerente – come sono quelle delle ‘grandi narrazioni’ – può pensare di resistere, così come i nomi che l’hanno sorretta o resa manifesta. Così, non sono più sollecitabili i desideri, che dopo aver animato le utopie novecentesche non chiedono più nulla alla contemporaneità priva di immaginazione. La morte del desiderio segna una delle fratture più nette col vecchio Sovente ‘politico’, che ancora poteva sognare «di erodere ogni sogno: / concretizzarmi» (*UN, Mio sogno*, vv. 24-25).

Un’ultima annotazione, a segnalare ancora una volta la costruzione certosina di questo libro. Se è vero che la proiezione dei contenuti linguistici nel «vuoto infinito» suggerirebbe un’uscita dal ciclo temporale delle stagioni, è pur sempre presente un’indicazione come «nel freddo, in frigore». L’inverno rimane la stagione prediletta per la riflessione di Sovente; ma in questo caso si fa persino ponte verso la seconda sezione, che esordirà con un componimento contenente un’identica espressione (*I pianeti roventi del buio*, vv. 10-11: «Nel / freddo. Nell’incertezza»).

Lingua

METRICA. Componimento monostrofico di 12 versi. Metricamente meno omogeneo del corrispondente italiano, si va dal senario al decasillabo canonico di III-VI-IX. Sopprimerisce all'assenza di rime e di significative sequenze omeoteleutiche la sovrabbondanza di allitterazioni: si vedano «EVidentia / EVanescit» (vv. 5-6), «VoCant VaCua, VaCua, VaCua» (v. 8) e la catena conclusiva «IN frigore, INcurrunt» (vv. 9-10) che anticipa un verso interamente allitterato come «IN vacuo INscripta INfinito» (v. 12). Particolarmente interessante sembra l'ottavo verso, che scandisce i due periodi della poesia con un ottonario scomponibile in due identici quadrisillabi, tipologia di coppia frequente nella poesia religiosa e comica del Medioevo latino (si pensi a CARMINA BURANA, 17: «O Fortuna, / velut luna...»).

Lingua in vacuo inscripta	
relinquit simulacra amat	
voraces-fugaces laminas	
corporis nodos incidentes;	
a latere historiae evidential	5
evanescit trans nomina abrasa	
et consumpta desideria	
pacem vocant. Vacua lucet	
lingua in frigore, varia	
aequora eam incurrunt, nunc	10
linguafurca decedit-recidit	
in vacuo inscripta infinito.	

3-4. *Voraces-fugaces... incidentes*: è uno dei rari casi in cui è il solo testo latino a contenere una neo-formazione. Sottigliezza e famelicità di queste lame che incidono sono un *unicum*: non sono visibili, e tanto più si rivelano pericolose. Al contrario, i nodi del corpo non sono 'occultati'; stante la necessità di compattezza metrica, è probabile s'intenda che i testi bilingue svelino quanto rimarrebbe nascosto nella sola lingua italiana.

7-12. *Consumpta... vocant*: i desideri sono già consumati; ma la particolare efficacia del testo latino sta nella scelta del termine «pacem», che non può che richiamare all'ambito bellico, nel quale decisamente può iscriversi la vicenda dei grandi sogni

storici. *Varia aequora*: insistenza maggiore sulla pluralità delle acque e dei mari che inseguono la lingua.

La lingua

METRICA. Componimento monostrofico di 12 versi, di notevole coerenza ritmica. Netta, *in primis*, la scansione dei novenari iniziali ai vv. 1-3, che seguono lo schema accentuale II-V-VIII, ripreso nell'ultimo verso (v. 12) a rafforzare la composizione 'ad anello' validata anche dai ritorni sintattici e lessicali. Al centro, nella sezione maggiormente dedicata alla questione della crisi storica, tornano gli endecasillabi regolari (vv. 5, 7, 11), ai quali va aggiunto un endecasillabo irregolare al v. 8 (ictus di I-V-VII-X). A fronte delle costanti ritmiche, risultano poco significative le rime, tra le quali merita forse attenzione la paronomasia «decide-recide» (v. 11), che è però una neo-formazione tipicamente costruita sullo scarto di una sola lettera. Coincidente con *Lingua*, infine, è l'allitterazione finale «INscritta, INfinito».

Inscritta nel vuoto la lingua
seduce e abbandona figure
e lame sottili che incidono
i nodi occulti del corpo;
a lato della storia l'evidenza 5
affonda tra nomi cancellati
e mentre vanno in fumo i desideri
chiedono il riposo. Vuota balugina
nel freddo la lingua da acque
e specchi inseguita, adesso 10
la linguaforca decide-recide
inscritta nel vuoto infinito.

1-4. Inscritta... corpo: l'esordio di *La lingua* sembra rifarsi a *PSÆ*, 17, vv. 12-14: «sempre a svelare, a / occultare, o lingua, o lanterna etruscante / che sfidi le calme tempeste e il buio più smagliante». *Seducere*: la seduzione era già stata invocata negli ultimi versi di *Passa una voce...*, vv. 14-15: «ancora farsi / sedurre da una stagione nuova...». *Nodi occulti*: il linguaggio incide – sia pure in maniera indiretta – sulle parti sensibili ma nascoste del corpo; rientra nell'attenzione per la fisica del non-visibile. L'espressione è destinata a tornare in *Ca*, «*Quelle, sì, proprio quelle...*»: «e i nodi occulti del vivere / mostrano con furia» (vv. 11-12).

9-10. La lingua... inseguita: all'inseguimento del fatto linguistico sono i due maggiori

‘schermi’ di *Cu*, quelli attraverso i quali è possibile osservare una realtà autenticamente aumentata. L’acqua è finora comparsa solo in *Mihi sunt* e *Ho io*, oltre che nel mare di *Passa una voce...* (v. 11), ma è destinata a tornare in numerosi versi del libro; «specchi» rimanda ovviamente agli specula di *PSÆ*, quelli in cui, per esempio, «l’effigie, per arcani / passaggi luminosi [...] tremava» (46, vv. 1-3).

II.

I pianeti roventi del buio

Secondo componimento presentato nella silloge di Pl, *I pianeti roventi del buio* apre quello che potremmo definire il ‘micro-canzoniere amoroso’ di Cu. Non è facile individuare la destinataria anche solo potenziale dei testi seguenti, se non altro perché quelli di cui si possiedono stesure antecedenti la pubblicazione in volume datano a momenti molto diversi della produzione soventiana. Certo, nel 2003 compare, per i tipi di Dante & Descartes, un libello dedicato a una donna (ma sarebbe meglio dire una ragazza) di nome *Bruna*; ma la notizia è più utile per riconoscere un tornare di Sovente sul tema erotico che sancire veri e propri riferimenti a persone storicamente esistite. Un’ipotesi identificativa verrà presentata nei prossimi commenti.

Rispetto alla versione di Pl, si nota un maggior utilizzo del punto fermo, che imposta una divisione netta tra le due parti della poesia all’altezza dei vv. 6-7: nella prima, si mostra l’area entro cui si enuncia il ragionamento dell’Io-poetante; nella seconda, ci si concentra su un dettaglio, su un personaggio singolo, per poi chiudere su suoni e sensazioni avvertiti nello spazio di cui prima. La traccia amorosa viene qui appena anticipata dal sintagma «amanti» al v. 2; bisognerà attendere altri componimenti prima di entrare, con *Suoni leggendari*, nel vivo della rievocazione della figura femminile. Non a caso, i primi testi della sezione II proseguono il tono della precedente: col che, si può dire che anche l’amore partecipa dell’interrogarsi del Nostro sui problemi della Storia, della scrittura, delle ‘presenze’ nello spazio abitato.

METRICA. Componimento monostrofico di 11 versi, quasi tutti dodecasillabi di vario tipo ritmico, ai quali si aggiungono due endecasillabi regolari ai vv. 1 e 8 e il settenario finale. Più difficilmente scandibile il v. 10, che potrebbe rientrare tra i dodecasillabi se si accettasse una sinalefe finale forse eccessiva. La trama metrica si accompagna a un’evoluzione dei fenomeni allitteranti e fonetici legata alla divisione interna del testo. La prima parte (vv. 1-6) presenta ritorni fonici di *a*, *s*, *f* e l’allitterazione in *ro* di «ROventi, ROmpere, ROssi»; la seconda parte, legata da «Si Fermano», è svolta maggiormente sulla ritmica delle sdruciole «corrono, fermano, cellule, volatile», presentando al contempo una nuova allitterazione in *ne* («NErrose, NEI, NEll’incertezza»).

Si dicono aspre confidenze i vecchi
amanti, sono api e sognatori. Facile
non è ammansire con il fiato i pianeti
roventi del buio, si sentono piedi

rompere gonfi la sabbia, i viali fanno 5
 andare rossi vestiti, occhiaie grandi.
 Corrono e si fermano ragazzi: uno
 a tentoni si muove tra le sue
 nervose cellule, volatile senza
 aria. Maree e muri sibilanti. Nel 10
 freddo. Nell'incertezza.

att. Pl

I pianeti roventi del buio] *Api e sognatori* Pl 2 amanti] amici Pl 4-5 si sentono
 piedi | rompere gonfi la sabbia] si sentono | piedi gonfi rompere la sabbia Pl 5-6 i
 viali fanno | andare] i viali | fanno andare Pl □ grandi.] grandi, Pl 7 Corrono]
 corrono Pl 8-9 le sue | nervose cellule] le sue nervose | cellule Pl 11 freddo.
 Nell'incertezza.] freddo, nell'incertezza. Pl

I-2. Si dicono... sognatori: il 'parlar franco' è di chi si ama; il primigenio «amici» evolve in sintonia con il tema principale della sezione, sì che il legame tra gli interlocutori si elevi sentimentalmente. Questi sono «api e sognatori», coppia che unisce l'impegno, la fatica, il lavoro (l'ape) con la volontà di fuggire dal reale, di immaginarne uno di tipo nuovo. *Aspre:* è termine dantesco; cfr. DANTE, *Rime*, XLVI: «Così nel mio parlar voglio esser aspro». *Api:* insetto tra i più presenti nel bestiario di *Cu*, proviene direttamente da VIRGILIO, *Georg*, come ricorda Giuseppe Rocca in *AM*: 23-24. Nelle api c'è «partem divinae mentis et haustus / aetherio» (IV, vv. 220-221), ossia 'un po' della mente divina, un etereo soffio'; esse custodiscono sulla terra l'essenza divina che in tutto si diffonde.

2-6. Facile... sabbia: lo scenario è quello di un lungomare, diviso tra una spiaggia e alcuni viali, ma l'umanità che lo attraversa è un'umanità stanca, dai piedi *gonfi* (la versione Pl agevola l'attribuzione dell'aggettivo) e con «occhiaie grandi». Nota di vitalità sono però i «rossi vestiti», in disposizione chiastica con le occhiaie e che rimandano, stavolta cromaticamente, al tema amoroso; cfr. infatti *Ca*, «*Il colore della passione...*», vv. 1-2: «Il colore della passione: / rosso fiammingo o nero carbone?». *Facile non è...buio:* si tenga conto della sineddoche soventiana di 'fiato' per 'parola'; non è facile rendere addomesticare con la parola i «pianeti roventi» del buio, dimensione autonoma dotata addirittura di suoi corpi celesti. La parola, anche quella poetica, non ha poteri orfici perché 'innamorata'; a tal proposito, non si insisterà mai abbastanza sulla distanza del Nostro da un certo neo-orfismo italiano. *Pianeti:* è interessante notare che, in una poesia di *Ca*, Sovente espliciti in una similitudine quanto suggerisce la presenza di pianeti nel contesto cumano: «arance come pianeti /

nella campagna di Cuma / prima e dopo Pasqua» («*Fave come lame...*», vv. 2-4).

7-10. *Corrono... aria*: tra i soggetti in movimento sui viali, l'attenzione si sofferma su un gruppo di giovani; anche la sezione III si aprirà con un *focus* su dei personaggi di tenera età, in quel caso addirittura fanciulli. Come sempre in Sovente, le loro prime azioni sono contrastanti (il 'correre' e il 'fermarsi'). L'obiettivo si fa poi ancora più acuto, ed è un ragazzo a ottenere l'attenzione dell'osservatore in virtù dei suoi movimenti irrequieti e forse sghebbi, sintomo di una vitalità disperata, paragonata a quella di un uccello al quale venga tolta «l'aria» che gli occorre per volare. *Cellule*: scientismo poco presente in *Cu* ma nel vocabolario di Sovente almeno da *CP*: cfr. *Senza risposta*, v. 1: «Una cellula cos'è un gamete»; poi anche in *PSÆ*, 34, vv. 12-13: «La pelle dell'Avis / sprizzava milioni di cellule»,

10-11. *Maree... incertezza*: la 'marea', cioè l'innalzarsi e abbassarsi del livello del mare dovuto all'attrazione gravitazionale della Luna (e si noti che proprio il satellite è protagonista delle tre successive poesie) e del Sole sulla massa d'acqua, replica nel mondo marittimo quanto accade con il bradisismo, che smuove i caseggiati, i «muri» della terra flegrea. Assieme a questi movimenti compaiono suoni, appena percettibili ma insistenti, dei 'sibili' appunto. *Nel freddo. Nell'incertezza*: ancora un ponte con la sezione precedente, chiusasi con la lingua che «vuota balugina / nel freddo» (*La lingua*, vv. 8-9). Si aggiunga a ciò l'incertezza di chi non ha più «grame verità» a cui aggrapparsi, perché in via di dissipazione (cfr. *Quella luna*, vv. 1-2).

Quella luna

La luna è una delle più potenti e convenzionali figure dell'intera storia della letteratura; da Omero ai grandi novecenteschi, è difficile anche solo procedere a una mappatura della sua presenza nella poesia o nella prosa. Per quanto riguarda Sovente, la luna compare spesso, come si vedrà più avanti da alcuni rilievi intratestuali, in *PSÆ*; ma altri notevoli precedenti del motivo lunare sono almeno due componimenti tramandati da MC, e intitolati *Un'altra luna* (c. 12r) e *Ancora la luna* (c. 19r). Nel primo, come in *Quella luna*, il satellite compare solo negli ultimi due versi; ma è interessante notare come i titoli si riferiscano sempre a una luna apparentemente già discussa.

Le antitesi di base, a ogni elemento delle quali risponde una delle stanze, sono vuoto/pieno e dissipazione/accumulazione. Nella prima strofa, le certezze del passato si consumano assieme alle parole, che proiettano un mondo fasullo, privo di un'autentica umanità («città di controfigure»). La seconda imposta un cambiamento radicale: non si accalcano più verità, ma «congetture» o addirittura «oroscopi», pure divinazioni; egualmente, non sono più i segnali dell'amore a farsi notare con discrezione (sono infatti detti «occhieggianti»), bensì il «maldamore», che reclama con violenza il suo posto nel *liber memoriae* di Sovente.

Sopra tutto questo, la luna «che logora e incanta»: il carattere magico che la luna assume nella poesia di Sovente ha più radici, tra le quali andrà citata la paura della licanthropia del folklore flegreo. Da qui il suo consumare l'individuo, che però non può fare a meno, nel momento della sofferenza, di osservarla rapito, come già il LEOPARDI dei *Canti* che «venia pien d'angoscia a rimirla» (*Alla luna*, v. 3).

METRICA. Componimento di due stanze di 7 e 8 versi. Numerosi gli endecasillabi (vv. 1, 3, 7, 12 e 13, con 3 e 7 non canonici) e i decasillabi, sebbene ritmicamente irregolari (vv. 5, 6, 8, 9, 15). Elaborata la tramatura rimica. Per cominciare, i primi versi di entrambe le stanze sono perfettamente coincidenti, presentando l'inversione degli stessi termini agli estremi («nel folto, nel vuoto : nel vuoto, nel folto») e i due gerundi impersonali «dissipandosi : assiepagandosi» (in rima ricca). Altro legame forte tra le due stanze è poi la rima interna con allitterazione «CONtrofigure : CONgetture». Attraversano l'intero testo la consonanza «stento, occhieggianti, incanta» e la rima, in un caso interna, «acciufo : ossidate : giornate». Svolgono poi un ruolo importante, nella seconda stanza, le rime interne sullo stesso verso, come «andate : giornate», «dolore : maldamore» e «malchiuse : maichiuose».

Nel folto dissipandosi nel vuoto
le grame verità a stento

intraviste per la coda acciuffate
 e i gialli fanalini a un
 impossibile amore occhieggianti 5
 ossidate parole convergono
 verso una città di controfigure.

Nel vuoto assiependosi nel folto
 congetture e oroscopi viaradio
 se ne sono andate le liete giornate 10
 batte ora alla porta lui
 il sornione dolore il maldamore
 dalle ferite malchiuse – maichiuse? –
 balenando a ogni curva quella
 luna ebete che logora e incanta. 15

1-5. *Nel folto... occhieggianti*: le prime figure che animano il testo sono in realtà simulacri di assenze, e come tali non possono che risultare sfuggenti. Da qui l'intangibilità delle «grame verità» della storia, così simili a tante figure in fase di dissipazione già comparse nelle poesie precedenti come i desideri che «vanno in fumo» di *La lingua*, e la persistenza di «fanalini [...] occhieggianti» che illuminano di luce fioca e precaria lo spettro dell'amore. *Nel folto*: l'attacco richiama gli ultimi due versi di *I pianeti roventi del buio*: «Nel / freddo. Nell'incertezza» (vv. 10-11). *Grame*: prosegue il dettato 'aspro' con un altro dantismo; sembra, nello specifico, un ricordo di DANTE, *If* XXVII, vv. 14-15: «in suo linguaggio / si convertian le parole grame».

6-7. *Ossidate... controfigure*: le parole si consumano, anzi, sono già consumate, e l'inautenticità che ora esprimono conforma un luogo in cui non c'è più nulla di autentico.

8-13. *Nel vuoto... maichiuse*: finiscono le «liete giornate» e cominciano i giorni della crisi. Se scompaiono le verità, si accumulano i loro sostituti: non certezze, ma congetture; non garanzie, ma previsioni, peraltro diffuse solo *viaradio* nella società digitale. In questa nuova situazione di incertezza, fa letteralmente sentire la sua presenza, dal corpo del soggetto, il *maldamore*, neo-formazione che avrà forse qualche legame col napoletano 'malammore', ma che più che all'amore 'malato' fa riferimento al ricordo di un'esperienza passata. Non manca un movente metaletterario nel vero e proprio ingresso (con tanto di 'battito' alla porta dell'Io) del tema amoroso alle soglie della sezione II. *Maldamore*: il classico costruito del 'male' seguito da specificazione si preferisce il conio appositamente formulato, perché ogni malanno merita una parola che lo denoti; la prassi è già attestata nei componimenti di inizio anni Novanta, come

l'inedito *Luglio* (in MC, c. 81r, data in calce «14 aprile 1992»), dove si trova la formazione *maldistomaco* al v. 23. *Malchiuse* – *maichiuse*?: il procedimento autocorrettivo (presente anche in *Dove*) sembra suggerire una variantistica interna. Basta cambiare una sola lettera perché le ferite dell'amore non si rivelino semplicemente non rimarginate, ma ancora aperte e dolorose.

14-15. *Balenando... incanta*: la comparsa della luna negli ultimi due versi del componimento è già in *Un'altra luna*, in MC, c. 12r, vv. 11-12: «un'altra luna racconta / assenze da dimenticare». *Luna ebete*: cfr. *Ca*, *Cabaletta*, vv. 19-20: «Dispare la luna: ebete / che arde la luna».

La coppia è collocata in modo da sembrare la prosecuzione del testo precedente, anzi una sua puntualizzazione. Se per *Quella luna* si sono citati inediti assimilabili al motivo astronomico, qui andrà almeno rievocato un poemetto in cappellesse pubblicato sul numero 51 di «Linea d'ombra», rivista diretta da Goffredo Fofi, e poi comparso, con il corrispettivo italiano, su *Ca*. Trattasi di *Cabbaledda*, testo ad alta vocazione recitativa (vale la pena ricordare che il drammaturgo flegreo Mimmo Borrelli 'esordì' recitandolo di fronte allo stesso Sovente) dove la luna, nelle sue molteplici vesti, si fa agente in grado di influenzare la realtà.

Una simile atmosfera onirica circonda le lune *adfixae* di queste due poesie, per comprendere le quali occorre chiamare in causa un'altra delle fonti extra-letterarie della presenza lunare nella poesia soventiana, e cioè il ritrovamento, nella Necropoli di Cappella, di un clipeo raffigurante il busto della divinità greca Selene con la falce lunare sul capo. La presenza sotterranea del culto selenico, storicamente commistionatosi con elementi di quelli di Iside (dea egizia della vita), è ben evidente nei versi in cui si definisce la luna «mater quae gignit animam, madre che crea l'anima».

Intesa dunque, in rispetto al filone di studi junghiani sugli archetipi, come rappresentazione del principio femminile, la luna è avvicinabile solo in quanto figura materna, non già come donna. I componimenti sembrano infatti depotenziare il legame convenzionale tra luna ed erotismo. Si legge che «amores luna fingit, gli amori la luna finge»: all'occhio della notte si confà l'osservazione dei campi deserti, con evidentissimo riferimento a un filone della poesia italiana che data almeno a Petrarca, e il suo farsi parte del mondo acquatico e terragno di *Cu* con la sua luce riflessa su sassi e laghi, non già l'amore. Non c'è nulla di rassicurante o placido in questa rappresentazione lunare, allegoria della donna mai avuta dal poeta: sensuale (è definita in chiusura «nudissima») ma crudele, si staglia isolata – non compare neppure un riferimento alle stelle – nel vuoto infinito del cielo.

Luna in circulo adfixa...

METRICA. Componimento monostrofico di 18 versi, prevalentemente riconducibili alle forme del settenario e dell'ottonario. L'evocazione della luna è affidata a una tramatura rimica e retorica che richiama gli inni tardo-antichi. In primis, sono numerose le rime bacciate: «cinere : itinere» (vv. 6-7), «natura : pictura» (vv. 10-11), «reflexa : convexa» (vv. 13-14) e «cingit : fingit : stringit» (vv. 15-17). Più distante «solissima : nudissima» ai vv. 8 e 18, che presentano un fortissimo parallelismo costruttivo e ritmico: entrambi si compongono di aggettivo, «luna» e un superlativo, che al v. 8 è anche in polittoto («sola, solissima»), e presentano gli stessi ictus di I-III-VI. Anche lì dove non c'è rima, interviene proprio la coincidenza ritmica a generare musicalità nel testo: ai vv. 4-5, un settenario e un ottonario, si trovano ictus di I e III; identica situazione ai vv. 13-15, mentre i vv. 16-17 presentano ictus di II-IV-VI. Sono presenti almeno un altro parallelismo tra il v. 1 e i vv. 13-14, costruiti a partire dal soggetto «luna» seguito da un complemento di luogo e il verbo – e si noti l'omeoteleuto «adfixa, reflexa, convexa» – e due coppie di anafora: «at latet, at patet», con rima interna (vv. 6-7) e «luna in lacu, luna in axe» (vv. 13-14). Sul finale, gioco allitterante nell'inusuale *x* – «refleXa, aXe, conveXa, saXa» – e in *u*, «UbiqUe, crUda lUna nUdissima».

Luna in circulo adfixa

suam lucem algidam scandit	
trans vacuas temporum rimas	
silens est oculus luna	
campos desertos adspiciens	5
at latet in cinere	
at patet in itinere	
sola luna solissima	
mater quae gignit animam	
de sphaerica eius natura	10
descendit omnis pictura	
in qua terra transparet	
luna in lacu reflexa	
luna in axe convexa	
saxa luna cingit	15
amores luna fingit	
ubique somnia stringit	

cruda luna nudissima...

1-5. *Luna... adfixa*: anche altrove la *luna* latina è immobile nella sua fissità; cfr. *Speculum et focus*, v. 37: «luna adfixa clamat speculo». *Trans... rimas*: gioco tra il latino ‘rima-ae’, che vuol dire ‘spaccatura, fenditura’, e l’omofono italiano. La luce della donna-luna si riverbera anche negli strumenti della poesia; si noti peraltro la folta presenza di rime. Per altre sovrapposizioni di significato tra latino e italiano cfr. *In specu*, v. 70: «Rimas-ruinas fingere», il cui corrispettivo italiano recita proprio «Rime unire a rovine» (*Al buio*, v. 70).

4. *Silens... luna*: la luna come ‘occhio del cielo’ ha una fortuna antica; si veda almeno la *Pippini disputatio cum Albino scholastico*, in *PatLat*, vol. 101: «[P.] Quid est luna? || [A.] Oculus noctis, roris larga, praesaga tempestatum». Il suo silenzio è invece iscritto nella tradizione a partire da VIRGILIO, *En*, II, v. 255: «tacitae per amica silentia lunae» (‘nel silenzio amico alla tacita luna’).

6-7. *At latet... itinere*: ‘ma si occulta nella cenere / ma si mostra lungo il [suo] percorso’. ‘At’ è un avversativo; si susseguono due condizioni opposte della luna, il novilunio (durante il quale la luna sembra sparire) e la luna crescente.

8. *Luna solissima*: già in *PSÆ* il lemma ‘luna’ è accompagnato da superlativi: cfr. XXXIX, vv. 1-2: «Luna deinde fodit / altissima».

12. *In qua terra transparet*: ‘attraverso la quale [pittura] appare la terra’. ‘Transpareo’ è forma verbale inusuale, utilizzata solitamente nella filosofia naturale, e come tale poco adoperata nella letteratura classica. L’influenza della lingua italiana è, in questo caso, evidente; più interessante è notare che il corrispettivo diretto del verbo è adoperato in altra sede, al v. 7.

13-15. *Luna... saxa*: per l’insistenza della *x*, cfr. *PSÆ* XXXIX, vv. 13-15: «luna deinde dixit / [...] luna deinde luxit». Si noti l’identica posizione nei testi del gioco fonico. L’allitterazione in *x* è una marca inevitabile del latino; più avanti si potrà leggere, per esempio, «UliXes / vagatur? Nascitur voX» (*Aqua et ellipsis*, vv. 10-11).

17-18. *Ubique... nudissima*: la chiusura con insistita allitterazione in *u* ricorre nei testi latini; si veda infatti *Rudera*, vv. 17-18: «rudera historiae obscura / sub sole alte loquuntur».

Luna in un cerchio fissa...

METRICA. Componimento monostrofico di 18 versi, prevalentemente settenari, ottonari e novenari, con un unico senario al v. 9. Il testo si apre con l'allitterazione «fissa, fessure», presenta un polisindeto in logo dell'anafora di *Luna in circulo adfixa...*, «guarda... e splende... e traspare», e prosegue con numerose rime: «natura : pittura» (vv. 10-11); «riflessa : convessa» (vv. 13-14, che richiama per consonanza «fissa» al v. 1), i cui versi sono in anafora; «cinge : finge : stringe» (vv. 15-17); inoltre, come nel testo latino – i rimanti sono identici – la lontana «solissima : nudissima» tra i vv. 8 e 18. Sono inoltre presenti un paio di parallelismi: il primo, un complemento seguito dal predicato, è «e di cenere splende / e nel transito traspare» (vv. 6-7); il secondo vede invece una sequenza di oggetto, soggetto e predicato («i sassi la luna cinge / gli amori la luna finge» vv. 15-16). L'allitterazione in *x* di *Luna in circulo adfixa...* diventa qui in *ss*: «rifleSSa, conveSSa, saSSi», mentre resta l'allitterazione in *u* «dovUnque, crUdele lUna nUdissima», attutita dalla sillaba in più del v. 18. Presente un'ulteriore allitterazione al v. 7, «TRAnsito TRAspare».

Luna in un cerchio fissa	
che la sua luce gelida	
emana per le fessure	
del tempo è occhio zitto	
la luna che guarda i deserti	5
campi e di cenere splende	
e nel transito traspare	
sola luna solissima	
madre che crea l'anima	
dalla sua sferica natura	10
discende ogni pittura	
dove la terra freme	
luna nel lago riflessa	
luna sull'asse convessa	
i sassi la luna cinge	15
gli amori la luna finge	
dovunque i sogni stringe	
crudele luna nudissima...	

1-2. *Luna... fissa*: mentre *Quella luna* la vede «balenare a ogni curva», qui la luna compare innanzitutto «fissa». In rispetto alla dialettica presenza / movimento di *Cu*, il satellite non sta fermo, anzi scompare e compare di continuo, amalgamandosi con lo spazio che sovrasta. *Luce*: in allitterazione sia con «LUna» che con «CERchio», la luce che illumina panorami da decifrare rappresenta – anche da un punto di vista fonetico – il punto d'unione tra questi due simboli.

5-7. *La luna... traspare*: si assommano due riferimenti illustri della tradizione poetica italiana. Se l'accostamento di 'luna' e 'deserto' evoca LEOPARDI, *Canti*, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, «deserti campi» proviene direttamente da PETRARCA, XXXV, 1: «Solo et pensoso i più deserti campi». *Di cenere splende*: 'splende di un color cenere'. Trattasi della luna nuova, che pur essendo di colore scuro è riconoscibile nel cielo. Cfr. LEOPARDI, *OM, Dialogo della Terra e della Luna*: «Vedi gli astronomi dove parlano di quella luce, detta opaca o cenerognola, che si vede nella parte oscura del disco lunare al tempo della luna nuova». *Nel transito traspare*: oltre alla forte allitterazione, è figura etimologica da 'trans'.

10-12. *Dalla sua sferica... freme*: potrebbe esserci un ricordo di PROVERBI 30, 21: «Per tre cose freme la terra, anzi quattro non può sopportare»; ma si tratterebbe di un recupero puramente lessicale.

Sull'onda delle suggestioni classiche e latamente oniriche delle *Lunae*, tornano le figure della cultura greco-latina, nella mediazione del solito Virgilio; e torna, con esse, il mai accantonato tema della Storia, che qui viene anzi a materializzarsi in un «nebbione». La *caligo* impedisce di vedere i contorni e i colori delle cose; nulla è più riconoscibile, proprio perché la stessa Storia ha perduto contorni definiti. Tale nebbia è il fondale dell'azione del Minotauro, rappresentazione «dell'esperienza storica sotto forma di eccezionalità e mostruosità», e in quanto figura dell'incesto (vuole il mito che sia nato dall'accoppiamento della regina di Creta Pasiphae con un toro di Poseidone) emblema della «minaccia di distruzione del legame societario» (ALFANO 2010: 8).

E però, pur nella sua mostruosità, il Minotauro si rivela anche figura della contraddizione: metà uomo metà toro, possiede ancora qualcosa di vitale – Sovente usa le espressioni «thesaurus» e «scrigno» per indicare il quanto di vita custodito nel suo corpo biforme – rispetto ai *monstra* del mondo; per sé prova sia amore che odio, ed è in fondo vittima di un'«infinita notte» che non viene squarciata da alcuna luce; si limita, infine, ad agitare la testa verso forme e corpi che ben altra entità ultraterrena rapisce. Trattasi dell'Orco, uno di quei «*numina*, di potenze naturali senza personalità o leggenda definite» che può essere inteso tanto come dio degli inferi come luogo in cui si raccolgono i morti (CASERTANO 1987: 879). Siamo anche qui in ambito virgiliano, sebbene di orchi abbondino le pagine della letteratura dialettale (si pensi solo a quelli, minacciosi ma spesso di buon cuore, di BASILE). L'Orco si muove «latenter, in segreto», e aggredisce e divora gli uomini. È lui il vero emblema del negativo, perché distrugge non solo la società umana ma la stessa possibilità di tramandarne la memoria (si veda il commento a *Non sa il Minotauro* per maggiori spiegazioni).

Oggetto principale dello scavo del Minotauro sono invece le «ombre», gli aspetti segreti e nascosti degli individui. Anche Sovente è preda dell'azione del mostro; ma, nel suo caso, l'ombra si rivela un «nomen» indicibile. Benché aperto a più interpretazioni, sembra difficile, specialmente considerando la sezione del brano, non scorgere in questo non-detto il nome della donna amata in passato da Sovente.

Nescit Minotaurus

METRICA. Componimento monostrofico di 19 versi di notevole compattezza metrica, in quanto tutti compresi tra l'ottonario e il decasillabo. Le rime più interessanti sono le alternate ai vv. 12-16: «capit : rapit» e «iacit : facit» sono infatti il legame prosodico tra il Minotauro e l'Orco. È presente anche una rima interna, «Minotaurus : thesaurus» (vv. 6-8), e numerosi sono gli omeoteleuti, tra i quali si segnala solo «perennis : noctis : patentis» (vv. 9-11). Le allitterazioni comprendono la marcatissima «VOcibus VOLucrum VOLubilibus» al v. 4 e «iUvenUM Umbras Umbrasque» (v. 7); in chiusura, il v. 16 «ET caecus ridET EbriusquE ET facit» contamina allitterazione e polisindeto.

In plaga silvosa sub lucem	
dum colores se mutant personae	
schidiaequae memoriae una cum	
vocibus volucrum volubilibus	
in Historiae caligine fodit	5
Minotaurus vastas silenter	
iuvenum umbras umbrasque	
est ipse ab ovo thesaurus	
vitae trans monstra patentis	
sic odit vehementer se sic amat	10
noctis captivus perennis	
suam effigiem numquam capit	
diram semper cervicem iacit	
in teneras formas in corpora	
quae Orcus latenter rapit	15
et caecus ridet ebriusque et facit	
plurimos saltus ad me vorandum	
sed nescit Minotaurus umbram	
meam ab ovo solum nomen fuisse.	

1-5. *In plaga silvosa... fodit*: 'in una distesa boscosa'. L'ambientazione sembra essere meno aspra di quella di *Non sa il Minotauro*; si tenga però conto che il bosco rimane un luogo connesso alla magia e al sovrannaturale. *Schidiaequae memoriae*: la sfumatura

memoriale rispetto al più generico «passato» lega maggiormente il testo alla personalità del singolo. *Vocibus... volubilibus*: l'allitterazione è dello stesso tipo di *In foliis, per folia*, v. 16: «Voces vocesque, volucres vagae sese volventes». Esperimenti simili risalgono a Sc: il fascicolo V tramanda un testo inedito interamente composto di parole inizianti per v, e traboccante di allitterazioni; quel che è più interessante è che lo stesso rappresenta un caso raro (addirittura unico nel manoscritto) di commistione di italiano e latino. Si leggono così passi come «Venere - vento volò vaporose / voci vorticando: vertice vola / Vox Vadum Vocis Vocatae Vocando» («Vento vibrava vellicando vele...», Sc, f. V, c. 8r).

6-9. *Minotaurus... patentis*: rispetto ai corrispettivi in italiano, i versi presentano meno figure. *Umbras umbrasque*: 'ombre e ombre'. Non si fa cenno alle «orme» dei giovani. Certo, i termini del latino classico romperebbero la sequenza allitterante in *u*; Sovente riserva allora la coppia di termini a *Non sa il Minotauro*, rovesciando nella lingua misterica il predominio dei lati segreti degli individui. *Ab ovo*: la locuzione, che compare anche in *Mirificus globus* (v. 10: «flatus ab ovo fluit»), è tratta da ORAZIO, *Ars poetica*, vv. 146-147: «Nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri / Nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo». *Trans monstra patentis*: non compaiono le *chimere* del testo italiano; svolge un ruolo importante nell'omissione la volontà di mantenere una metrica stabile (i vv. 7-9 sono ottonari), ma si consideri anche l'intenzione di evidenziare la visibilità ('monstrata') dell'esperienza storica come «ciò che per eccellenza si offre come visibile» (ALFANO 2010: 8).

15-17. *Quae Orcus... vorandum*: per l'Orco, si vedano in particolare due passaggi di VIRGILIO, *En*, IV, vv. 242-243: «Tum virgam capit; hac animas ille evocat Orco / pallentis, alias sub Tartara trista mittit» ('Quindi [Mercurio] afferra la verga: evoca con essa dall'Orco le diafane / anime, altre ne invia sotto il Tartaro triste'); *ivi*, vv. 698-699: «nondum illi flavom Proserpina vertice crinem / abstulerat Stygioque caput damnaverat Orco» ('non ancora Proserpina le aveva reciso [a Didone] dal sommo del capo / un capello biondo, e destinata la sua persona all'Orco di Stige').

18-19. *Sed nescit... fuisse*: la *consecutio temporum* non lascia adito a dubbi; la subordinata interrogativa è in rapporto d'anteriorità ('la mia ombra fu da principio un nome soltanto', volendo seguire il testo italiano). Il nome 'è stato', e ora non è più.

Non sa il Minotauro

METRICA. Componimento monostrofico di 19 versi. Eccezion fatta per pochissime coppie contigue di decasillabi e novenari, non sembra riconoscibile una vera struttura metrica; ma andrà notato che, lì dove il testo latino presenta un campionario di immagini più stringato in rispetto alla compattezza prosodica, la metrica libera dell'italiano concede maggiore libertà di rappresentazione (si vedano in particolare i vv. 7 e 9). Una sola rima ai vv. 15-16, «rapisce : finisce»; maggiormente presenti le allitterazioni, con «PASSato, PASSeri» (vv. 3-4) che si lega a «Suoni Saltellanti, paSSeri», o ancora «TEsta : TEner» (vv. 13-14), e la paronomasia «ombre, orme» al v. 7.

Tra fitti sterpi prima	
dell'alba quando trascolorano	
maschere e frammenti di passato	
con i suoni saltellanti dei passerì	
nel nebbione della Storia	5
silenzioso scava il Minotauro	
le ombre le interminabili orme di giovani	
è lui dal principio lo scrigno	
della vita che tra mostri e chimere appare	
per sé ha tanto amore tanto odio	10
di una infinita notte prigioniero	
non prende la sua immagine mai	
la sua atroce testa sempre agita	
verso tenere forme verso corpi	
che l'Orco in segreto rapisce	15
e cieco ride e ebbro finisce	
in un vortice di salti per ingoiarmi	
ma non sa il Minotauro che la mia	
ombra è dal principio un nome soltanto.	

1-5. *Tra fitti...* *Storia*: il lungo *incipit* descrive tempo e luogo dell'azione del soggetto. I «fitti sterpi» connotano un paesaggio incivile (nel senso di non civilizzato), e

richiamano la foresta infernale di DANTE, *If XIII*, vv. 7-9: «Non han sì aspri sterpi né sì folti / quelle fiere selvagge che 'n odio hanno / tra Cecina e Corneto i luoghi còlti». Il tempo è il momento precedente l'alba, quando la prima luce cambia il colore delle cose. *I suoni... dei passerì*: la sinestesia anima l'aspetto auditivo della trasfigurazione degli oggetti; la scelta dei passerì è legata all'allitterazione con «passato». *Nebbione*: nebbia fitta che impedisce totalmente la visibilità.

6-11. *Silenzioso... prigioniero*: l'ossessiva azione del Minotauro si concentra su «ombre» e «orme» di giovani. Erano quattordici i fanciulli e le fanciulle ateniesi che, ogni nove anni, venivano mandati a Creta come tributo di guerra perché venissero divorati dal mostro; ma non ci sono più tradizioni da rispettare o miti da tramandare, e non rimane che «scavare» – verbo centrale di *Cu* connesso all'approfondimento e alla penetrazione nei corpi – ombre e orme. I resti del passaggio degli individui, da una parte, mentre le ombre andranno intese come i loro segreti, o quanto meno come gli aspetti oscuri, nascosti e imperscrutabili. *Tra mostri e chimere*: se il latino pone l'accento sull'aspetto visibile (e in vero etimologico) dei mostri, l'italiano potenzia l'immagine aggregandovi le «chimere». La chimera è un mostro della mitologia greca con corpo e testa di leone, una seconda testa di capra sulla schiena e una coda di serpente fornita di testa; è un simbolo di distruzione, ma nel tempo ha anche assunto il significato di fantasticheria.

14-17. *Verso tenere... ingoiarmi*: commentando VIRGILIO, *En*, IV, vv. 242-243, Vico scrive che Mercurio «chiama le vite degli uomini eslegi e bestiali dallo stato ferino, il quale si divora il tutto degli uomini, perché non lasciano essi nulla di sé nella loro posterità» (VICO: 389). Il «ritorno all'Orco» significa un ritorno allo stato di ferinità che non può lasciare traccia di sé ai posteri; è condizione postuma alla civiltà e alla storia.

18-19. *Ma non sa... soltanto*: come altre figure del mito, il Minotauro è un personaggio ridimensionato in poteri e conoscenze; così anche l'Ulisse di *Antinomie*, che è detto «arteriosclerotico» e «incapace di prevedere quando scatta e da / parte di chi la trappola mortale (vv. 19-22), e la Sibilla Cumana, che «delira» (*Di là*, v. 6; ma si veda il commento al testo per l'evoluzione del delirio da una condizione simile a quella del Minotauro). *È un nome soltanto*: adoperando il tempo presente, Sovente suggerisce che la sagoma femminile è ancora il segreto da affrontare e superare.

La coppia rientra tra le meglio documentate di *Cu*. La prima attestazione è una versione dattiloscritta conservata, senza indicazioni di date di composizione o battitura, in CG (cc. 24r-25r). Da un punto di vista tematico-figurale, le *Chartae* sono già mature; saranno sintassi e disposizione delle parole nei versi a subire cambiamenti significativi, a dimostrazione del fatto che la posizione stessa di un termine è un fattore di senso e persino metrico da non sottovalutare. Prime modifiche, che vanno nella direzione del testo definitivo, compaiono già nella versione pubblicata su Le.

È lecito definire i due testi il momento maggiormente metapoetico del libro, dove però l'attenzione non è concentrata tanto sul fare-poesia quanto sui suoi mezzi. La drammatizzazione degli strumenti scrittori ha una lunga tradizione; basti citare, come *exemplum* massimo, *Noi sian le triste penne isbigottite* di Guido Cavalcanti; in queste poesie, nello specifico, è la carta sulla quale si scrive a materializzare figure ibride, che rivendicano il loro essere fatte di carta e come tali passibili di infinite modifiche e trasformazioni.

All'inizio, la carta si 'dona' allo scrivente «lentissime, a poco a poco»: il processo della scrittura richiede tempi lunghi, durante i quali i colori delle figure di cui è testimone la carta vengono raccontati (anche in questo caso è l'oralità a costruire legami, sia pure tra astrazioni e oggetti inanimati) a «ombre randage» che rappresentano l'aspetto astratto – e, guardando alle poesie successive, diremmo intimo – del fare poesia. L'unione di questi due aspetti, di colore e ombre, garantisce la 'vita' (cioè l'utilizzo) della carta. Comincia così la rassegna delle immagini cartacee, con «insula-charta, isola-carta» che vedono, casi unici, la carta relegata a secondo termine della neo-formazione, dando priorità al luogo immaginario e appartato in cui si colloca chi scrive.

La carta si fa poi «carta-luna» e «cartiglio-artiglio». *In primis*, sono le 'lune di carta' che possono illuminare di nuova luce pianure non ancora scoperte ed essere le auditrici di chi si ama. È un tema già affrontato in *Luna in circulo adfixa...* e *Luna in un cerchio fissa...*, ma che assume rilevanza visto che ci si appresta a leggere (su carta, beninteso) la voce dell'amante Sovente. Sono poi gli 'artigli' di carta a consentire di mettere per iscritto, squarciandolo eppure senza romperlo, il silenzio, la cui delicatezza è resa dagli aggettivi «suavem» e «soave». La scrittura riesce nell'intento di incidere ciò che è impalpabile.

Negli ultimi versi, gli interventi sul corpo del foglio (la carta è «bucata» e viene fatta ruotare) suggeriscono l'inquietudine dello stesso adoperare tali strumenti. E si ritorna, infine, ai «dies» dell'*incipit*: ma se nei primi versi era la «silva, foresta» lo spazio simbolico del quotidiano, ora è il *vortice* a rappresentarne i gorghi e le difficoltà. E la carta stessa diventa «charta-mare, carta-mare», che accoglie sia vortici

che creature viventi, sia traversie che speranze.

Charta-mare

METRICA. Componimento monostrofico di 21 versi, compresi tra settenario e dodecasillabo. Non si riscontrano significative coincidenze di *ictus*, tranne nel caso dei vv. 14-15, finemente elaborati ma ritmicamente identici in quanto novenari di II-V-VIII. I versi sono accoppiati anche dall'anafora «ad novas, ad voces» e dalla struttura chiastica dei loro elementi, con i gerundivi «alendas, sentiendas» racchiudono gli accusativi «planities, voces». «Rotare : mare» (vv. 20-21; ma la prima è anche in rima identica col v. 18) e «se : ne» (vv. 4-5) esauriscono la serie delle rime; al massimo si potranno citare, al vv. 8-9, l'interna «amata-damnata : decorticata : colligata» e, ai vv. 2-3, l'omeoteleuto «incandescens : offerens». Sono decisamente più frequenti le allitterazioni e le assillabazioni: «IN silvam, INgreditur, INCandescens (vv. 1-2); «offerenS Se lentiSSime» (v. 3), la lunga sequenza in *u* «frUctUs, deorUm Ubi tenUes IUdUnt pUeri, pingUnt caelUmque» (vv. 11-13).

Silens in silvam dierum	
ingreditur charta incandescens	
offerens se lentissime	
ipso ficta suo colore se	
umbris narrat vagantibus ne	5
sola in pervasto silentio	
putrescat, insula-charta	
amata-damnata, caerulea vel	
nigra, decorticata vel colligata	
lucis flatu brevissimo ad horti	10
fructus imos deorum ubi	
tenues ludunt pueri et in charta	
prata pingunt caelumque, charta-luna	
ad novas alendas planities	
ad voces amantium sentiendas,	15
chartula-ungula incidens	
suavem silentii umbilicum,	
plane charta nuda rotare	
ciliata per sidera, forata	
charta multiplicata rotare	20

dierum per gurgitem, charta-mare.

att. CG Le

1-2 in silvam dierum | ingreditur charta] charta in dierum | silvam intrat, CG 3 offerens] se charta dat CG 4 ipso ficta suo] ficta suo l *corr.* ipso CG 5 umbris narrat vagantibus] vagantibus narrat umbris CG 8 caerulea] cærulea Le 10 lucis flatu brevissimo] flatu brevissimo lucis CG 10-11 ad horti | fructus imos deorum] ad | horti deorum imos fructus CG ad | imos fructus horti deorum Le 12 ludunt pueri] pueri ludunt CG Le 13 caelumque] coelaque CG cœlaque Le

2-3. *Ingreditur... lentissime*: l'evoluzione testuale agisce sulla ritmica come sulla disposizione delle parole. Se già «intrat» (in CG) presentava allitterazione con «incandescens», «ingreditur» in apertura di verso genera tre anfibrachi («ingrèditur chàrta^incandèscens»), e incastona il soggetto dell'intero componimento in due quadrisillabi; «offerens», che sostituisce «dat», è in omeoteleuto con «incandescens», e all'atto della lettura raddoppia la sibilante *s* («offerenS Se») dando luogo a una nuova allitterazione.

6. *Pervasto*: viene da 'per + vastus-a-um'; vale 'sconfinato', ma il termine 'vastus' comprende il significato di 'desolato, deserto'. NGML, che attesta la voce, traduce infatti come «très désolé, très dévasté» (824).

9-13. *Decorticata... caelumque*: i versi presentano una specificità sostanziale. I «tenues pueri» giocano, ma soprattutto «prata pingunt caelumque», 'dipingono prati e un cielo'. *Charta-mare* esplicita il gesto creativo, che ben si accorda alla giovane età degli abitanti dell'*hortus* giacché il disegno è la prima forma di rappresentazione che l'uomo sperimenta. Né questa scelta elimina il carattere metapoetico del componimento: si ricordi infatti, con ORAZIO, *Ars poetica*, v. 361, che «ut pictura poesis», 'come nella pittura, così nella poesia'. *Colligata... ad horti fructus*: 'collegata ai frutti nascosti'. «Colligata» è supino di 'colligo-as-avi-atum-are'. Per la costruzione con 'ad + accusativo', Sovente si rifà forse a passi biblici come SECONDO RE 20, 22: «Idcirco colligam te ad patres tuos» ('Per questo, ecco, ti riunirò ai tuoi padri'); ma in quel caso il verbo è 'colligo-is-lēgi-lectum-ēre', di significato simile ma di altra coniugazione. Data la sovrapposizione, è anche possibile tradurre i versi come 'unita ai frutti nascosti'. *Flatu brevissimo*: 'da un alito sottilissimo [di luce]'. *Caelumque*: sia CG che Le attestano «coelaque» (ma Le batte il dittongo con l'apposito carattere 'œ'), plurale di *coelum-i*. In generale, *Cu* adopera la forma «aethera» per esprimere più cieli; qui, oltre alla volontà di prolungare il gioco fonetico in *u*, entra in gioco anche l'esperienza concreta del disegno dei bambini, che dipingono sempre 'il cielo', al singolare.

14-15. *Ad novas... sentiendas*: 'a coltivare nuove pianure, ad ascoltare voci di amanti'. Sono entrambe proposizioni costruite col gerundivo.

Carta-mare

METRICA. Componimento monostrofico di 21 versi che vanno dal settenario al dodecasillabo; interessante la prima parte del componimento, che fino al v. 6 si compone solo di settenari ed endecasillabi (il primo, v. 3, *a minore*; gli altri due, vv. 5-6, non canonici), come in una canzone leopardiana. Rime ai vv. 7-9, «amata-dannata : scorticata : legata», a 20-21, con «ruotare : carta-mare» che viene anticipata dall'identica «ruotare : ruotare» (vv. 18, 20), e la distante ma non meno incisiva «ardente : incidente» (vv. 3, 16), che si riverbera nella consonanza «amanti : incidente» (vv. 15-16). Tra le rime interne, «cigliata : bucata : moltiplicata» ai vv. 19-20 recupera le tre baciare summenzionate. Diverse le allitterazioni e le assillabazioni: «CALma, CARta» (vv. 1-2); «RAndage, RAconta» (v. 5); «SCura, SCorticata» (v. 8); «Degli Dei Dove» (v. 11).

Calma nella foresta dei giorni entra la carta a poco a poco donandosi ardente e i suoi colori alle ombre randage racconta per non marcire tutta sola nel silenzio infinito, isola-carta amata-dannata, azzurra o scura, scorticata o da un filamento di luce legata ai segreti frutti del giardino degli dei dove fanciulli invisibili giocano e inventano prati-cieli di carta, carta-luna a fecondare nuove pianure a catturare voci di amanti, cartiglio-artiglio incidente l'ombelico soave del silenzio, nuda carta piano ruotare tra gli astri cigliata, bucata carta moltiplicata ruotare nel vortice dei giorni, carta-mare.	5 10 15 20
--	---

att. CG Le

testo in carattere minore e su rigo continuo Le 1-2 Calma nella foresta / dei giorni]
Nella foresta dei giorni / calma CG 2 carta] carta, CG 2-3 carta / a poco a poco]
carta, a poco / a poco CG 3-4 donandosi ardente / e] si dà e febbrile CG 4-5 alle
ombre / randage racconta] racconta / alle ombre randage CG 5 per non marcire] per
non / marcire CG 6 tutta sola] om. CG □ infinito] sconfinato CG 8-9
scorticata / o] scorticata o CG Le □ da un filamento di luce legata] legata da un
filamento di luce CG 10 segreti frutti] frutti nascosti CG

4-6. *Ombre randage*: gli *spectra* non sono mai sedentari: vagabondano, si muovono, si spostano continuamente come la terra da cui emergono. La cosa era già evidente in *PSÆ* 17, v. 4, ove si indicano «a fantasmi randagi tracce di porfido». La stessa figura torna poi nelle ultime pagine di *Cu*, con un inedito e anzi rovesciato aspetto luminoso: «Finge una linea di vento / [...] fantasmi randagi di luce» (*Finge una linea di vento*, vv. 1, 3). *Tutta sola... infinito*: «tutta sola» manca in CG. L'aggiunta segna un avvicinamento al testo latino, che presenta «sola» (v. 6) sin dal dattiloscritto; Sovente approfondisce però il senso di solitudine (da intendere come trascuratezza e incuria) di una carta che non può esporre quanto su di essa è scritto o segnato – in una parola, non può 'raccontarsi'.

7-13. *Isola-carta... prati-cieli di carta*: gli attributi dell'isola-carta sono opposti, quando non veri e propri ossimori, e ne campionano le tante condizioni. I colori scelti rientrano nella tavolozza di *Cu*; «scorticata» è metafora per l'atto della cancellatura, che sembra 'scorticare' i fogli, mentre il legame descritto ai vv. 9-13 proietta un posto felice (un «giardino degli dei») di cui non si vedono i soggetti ma i prodotti, cioè le creazioni su carta, che sono poi creazioni di mondi altri. Il *locus amoenus* esiste però solo nella creazione artistica, e solo entro questa può replicarsi.

18-21. *Nuda carta... carta-mare*: la predominanza di infiniti e partecipi supera la temporalità e con essa lo spazio. La carta, pure se soggetta a trasformazioni (viene fatta ruotare), anche se maltratta (*bucata*), è lo strumento con il quale diventa possibile muoversi tra ambienti siderali e «nel vortice dei giorni», cioè tra le traversie del quotidiano.

Suoni leggendari

Terzo componimento della silloge pubblicata su Pa96, che presenta più di qualche punto di contatto con il successivo, *Nel gorgo di un deviante blu*, confluito in un'altra sezione di *Cu*. Ciò che è interessante è che anche allora *Suoni leggendari* anticipava una poesia in cui si fa esplicito riferimento a un 'tu': «perderti con una folta schiera» (*Nel gorgo di un deviante blu*, v. 15).

Si fa sempre più evidente la presenza-assenza di una personalità che deve aver contato molto nella gioventù del poeta; dalle indicazioni del vestiario (in particolare dalla «gonna» al v. 9) si capisce che si parla di una donna, ideale dedicataria delle restanti poesie della sezione II, sulla quale si avanzeranno più avanti ipotesi identificative.

La poesia si costituisce di quattro ricordi e poche immagini sovrapposte, sufficienti però a stabilire che la donna è nel frattempo morta o per lo meno andata via. Tra un sogno rimasto impresso nella mente e suoni e colori più nitidi delle figure a cui andrebbero ricondotti, Sovente si interroga sulla possibilità del ritorno dai meandri del passato di quanto è «caro» (vera parola-chiave del testo); ma l'interrogativo rimarrà inevaso.

METRICA. Componimento monostrofico di 16 versi. Sono presenti numerosi decasillabi, ma non mancano neppure coppie di versi della stessa lunghezza (ma senza coincidenze ritmiche), come gli ottonari ai vv. 5-6, i settenari ai vv. 14-15 e la sequenza di novenari ai vv. 11-13. L'unica rima è la tronca «fu : blu» (vv. 4-8), ma sono presenti due consonanze quali «insonne : gonna» (vv. 7-9), «dispetto : emette» (vv. 12-15); all'interno del testo sono poi rilevabili l'assonanza «invernali : leggendari» (vv. 11-16) e la rima «dispetto : insetto» (vv. 12-15). Diverse le allitterazioni: «FUggire, FU» (v. 4); «INTERROmpersi, INTERROgarsi, insonne» (vv. 6-7); «SArebbero SALpati» (v. 10). Ciò che è però fondamentale per la tenuta ritmica è il parallelismo grammaticale che apre e chiude il testo: «Mai torna il caro sogno... Mai torna il caro volto».

Mai torna il caro
sogno svanito in un pomeriggio
d'afa con pesci impazienti
di fuggire dall'acquario. Fu
un sibilo di lamiere
a interrompere l'ansioso
interrogarsi nel viavai insonne

5

tra la collina e il mare. Blu	
di pantaloncini, di una gonna	
che di lì a poco sarebbero salpati	10
verso invernali siti. Mai	
torna il caro volto, a dispetto	
del tempo, custodito in quel	
silenzio antico dove	
anche un insetto emette	15
suoni leggendari?	

att. Pa96

1-4. Mai torna... acquario: è subito dichiarata una perdita irreparabile, quella di un «sogno», ossia di qualcosa di fortemente desiderato. Il «pomeriggio d'afa» colloca temporalmente la fine del sogno: il particolare dei pesci che intendono fuggire dall'acquario, lasciando uno spazio angusto e di costrizione ma destinati a morire per la mancanza d'acqua, accresce la drammaticità della scena. *Mai torna:* riprende un'altra attesa, in quel caso ancora possibile, dell'amore: cfr. SABA, *C, Dopo la giovinezza*, vv. 11-12: «meglio saziare sol per gli occhi il cuore, / e attendere, se mai torna, l'amore».

4-8. Fu un sibilo... mare: il «sibilo di lamiera» fa pensare a una morte violenta, provocata da un'incidente d'auto. Quel che è importante è il carattere permanente della perdita, che viene ribadito in *Flegree frane*: «senza età il mio dolore si sofferma / a solidarizzare con le cose destinate / a consumarsi» (vv. 4-6); «la perdita è permanente» (v. 10). La collina e il mare sono quelle del Golfo; ma l'unità di terra e mare vale anche come indicazione di tutti i luoghi possibili. *Viavai insonne:* cfr. *Nel gorgo di un deviante blu*, v. 3: «l'inquieto viavai degli occhi». Il presumibile incidente interrompe i dubbi dell'amante sulla sua condizione, che non gli dà pace (lo rende «insonne»).

8-11. Blu... siti: il colore blu, dominante in *Ca*, rimanda sin da ora ai colori più scuri del mare flegreo (cfr. COSENTINO 2012: 106); il fatto che sia, ora, il ricordo degli indumenti della donna assente (è lei che 'salpa', per sineddoche), indica solo la sua integrazione con lo spazio circostante e, per converso, con l'immaginario del poeta.

11-17. Mai torna... leggendari?: l'interrogativa finale è una domanda retorica; chi parla sa già che il «caro volto» non può tornare se non come proiezione memoriale. Essenziale diventa allora ricordare: non è casuale la scelta del verbo 'custodire', che esprime la cura con cui si conserva il volto della donna perduta, e l'accostamento di quest'ultimo a una dimensione extra-storica in cui anche ciò che di più piccolo c'è in natura (l'onnipresente insetto) diventa leggenda, cioè etimologicamente 'da leggere',

conquistando così l'immortalità garantita dalla letteratura. *Mai torna il caro volto*: cfr. FORTINI, *Cinque elegie brevi*, V, v. 1: «Perditi ormai, caro volto, insieme agli affanni passati». Fortiniana è la consapevolezza dell'«impossibile resistenza della memoria allo scorrere del tempo» (DE LUCA 2018: 178). *Silenzio antico*: sintagma carducciano che compare nell'ode *In morte di Giovanni Cairolì* in riferimento alla storia di Roma: «Egli [Cairolì], ombra vigilante a i dì novelli / Il tuo silenzio antico / Abiterà coi Gracchi e co' Marcelli» (CARDUCCI, *GE*, vv. 37-39). Qui la dimensione civile viene meno in favore di quella intima; rimane la visione classicheggiante del silenzio, anche tombale, della memoria. *Suoni leggendari*: la contrapposizione tra silenzio e suono mette al centro la *phoné* dell'insetto; se della donna rimane il tratto fisico (il volto), del microcosmo resta la 'voce', il cui pedale accompagna il lettore lungo tutto il *liber soventiano*.

Ti amai

Una buona introduzione al testo è la sintesi offerta da VITIELLO 2003: «dalla memoria spunta una compagna di giochi infantili, verso la quale il poeta ha provato un amore avido il cui spirito ancora è vivo nel suo cuore» (406). Con la scelta di rivolgersi a un inedito 'tu' e l'esplicitazione della destinataria nel sintagma «cara compagna», Sovente entra nel vivo del suo singolare canzoniere amoroso.

La prima parte (vv. 1-6) rievoca l'infanzia comune dei fanciulli, trascorsa tra giochi all'aperto in una natura incontaminata; la seconda (vv. 7-13) vede i due giovani scoprire l'erotismo e la corporeità; la terza (vv. 13-18) accenna al mancato coronamento del sogno d'amore, non senza attribuire le illusioni nutrite all'astrologia, e infine l'ultima parte ripete, con ancora più incisività, la passione provata dall'Io per questa figura dei suoi trascorsi.

Stando ad alcuni passaggi del testo, debitamente commentati in nota, è forse possibile ipotizzare che una delle donne a cui si rivolge Sovente sia una certa Livia, citata in un componimento di Sc collocato a poca distanza da *Tersa sull'acqua...*, «*Mi telefona Livia da un'isola immaginaria...*» (f. IV, c. 7r), e ancora presente in CG con una versione leggermente modificata dello stesso testo (c. 12r). Ammesso che sia lei il «caro dado» del poeta, rimane, quello per lei, un amore concluso e irripetibile, come decreta l'uso del passato remoto e la ripetizione dell'espressione «ti amai», in tre punti strategici come l'*incipit*, l'avvio della seconda parte (quella della maturità erotica) e l'*explicit*.

METRICA. Componimento monostrofico di 23 versi di variegata lunghezza; si va dal quinario all'endecasillabo, ma è vistosa la presenza di settenari (vv. 1, 5, 7, 10) e ottonari (vv. 4, 6, 11, 17, 21-22). Ripetizioni e parallelismi compensano l'assenza di una vera e propria struttura prosodica: il continuo tornare sull'esperienza amorosa è segnalato dal ripetersi dei sintagmi «ti amari» e «cara, caro», l'epifora ai vv. 11-12 «tu» (che prolunga fino al v. 13) e dalla dittologia sinonimica «la nostra / beffa, la nostra illusione» (vv. 17-18). L'unica rima è ai vv. 18 e 22, «vai : sai». Molte, invece, le rime interne, spesso tra parole contigue: «rivelazione : scorpione : illusione» (vv. 15-16, 18); «inseguendomi : blandendomi» (vv. 20-21); e si veda l'alternata «caro : amaro», «dado : guado» ai vv. 21-22, con i due aggettivi e i due nomi in rima tra di loro.

Ti amai, cara compagna
d'infantili giochi, moscacieca
e prato in fiore

in un turbinio di allodole,	
di margherite sul	5
filo della tramontana,	
avido ti amai, caro	
addome lungamente perlustrato	
con labbra umide	
nella schermata luce	10
di un notturno faro, tu	
al mio brusio sospesa tu	
vento intermittente tu, si era	
nell'incanto a un passo	
da un'ebbra rivelazione, io	15
ariete, tu scorpione, lo zodiaco	
sarebbe stato la nostra	
beffa, la nostra illusione, vai	
tuttora da un'isola	
all'altra inseguendomi	20
blandendomi, caro dado,	
amaro guado, non sai	
quanto ti amai.	

1-6. *Ti amai... tramontana*: il primo ricordo risale all'infanzia del poeta; l'amore per questa donna è precocissimo e nasce durante i primi giochi all'aria aperta. La freschezza delle immagini adoperate, in cui si intersecano figure di uccelli e vegetali, evoca la grande tradizione della poesia amorosa; cfr. GUGLIELMO IX, *Ab la dolchor del temps novel*, vv. 2-3: «foillo li bosc, e li aucel / chanton». *Moscacieca e prato in fiore*: sono due giochi infantili tradizionali: il primo, famoso ancora oggi, prevede che un giocatore bendato tocchi gli altri, liberi di muoversi attorno a lui; 'prato in fiore' è invece un gioco a squadre in cui gruppi di concorrenti, disposti l'uno dietro l'altro a formare dei 'bruchi' umani, devono raccogliere 'petali' del colore assegnato a ciascun giocatore. *In un turbinio*: il motivo del turbine, inteso come movimento confuso, è legato anche altrove all'amore; cfr. *Ca*, «*Lontano per vaste per sature...*», vv. 9-11: «ci sono negli occhi tracce / di un amore che lontano in turbine / d'ombre soavemente si perde».

7-13. *Avido... intermittente tu*: la dichiarazione d'amore si rafforza con l'aggettivo «avido»; i ricordi passano all'adolescenza, quando lui baciava il suo corpo su una spiaggia, alla luce di un faro. Si noti il parallelismo tra questi versi e quelli d'apertura,

che prosegue il flusso di ricordi ma impostando una sensualità molto più accesa: la dichiarazione «ti amai» si rafforza con l'aggettivo «avido»; a essere 'cara' non è più una bambina, ma una parte del corpo solitamente coperta e comunque inusuale nell'anatomia di Sovente (unica occorrenza in *Cu*); all'ambientazione primaverile e diurna si sostituiscono le ore della notte, deputate al mistero e all'intimità. *Tu... vento intermittente tu*: 'tu che sei sospesa al mio brusio, tu che sei come un vento intermittente'. Sono tutte apostrofi alla donna. C'è un carattere di dipendenza reciproco: lei ascolta i *brusii* (col che si dovrà attribuire un significato almeno affettivo a questo termine tanto ricorrente) del suo compagno, che la vede invece come un benessere passeggero e instabile («vento intermittente»).

13-18. Si era... la nostra illusione: la *climax* ascendente di questa relazione lunga una vita si interrompe bruscamente. Eppure, le stelle (lo *zodiaco*) confortavano i due amanti. Sovente, nato il 28 marzo, era effettivamente del segno dell'Ariete; non c'è motivo di dubitare – e anzi potrebbe agevolare una sua identificazione – che la donna fosse nata tra il 23 ottobre e il 22 novembre, appunto nel periodo dello Scorpione. Stando all'astrologia, i nati sotto questi segni, che condividono il pianeta Marte, possono vivere intense storie d'amore; non si saprebbe dire quanto il poeta potesse credere nell'oroscopo, ma certo è questa compatibilità di base che provoca «illusione» nei due. *Si era nell'incanto*: 'si viveva come in un incanto'. *Io ariete, tu scorpione*: per le immagini zodiacali nella lirica si veda il modello recentiore di ZANZOTTO, *DP*, *Quanto a lungo*, vv. 21-25: «su voi sagittario e capricorno / inclinarono le fredde lance / e l'acquario temperò nei suoi silenzi / nelle sue trasparenze / un anno stillante di sangue».

18-23. Vai... ti amai: come si è detto, l'ipotesi che farebbe propendere per un'identificazione almeno parziale della donna cantata da Sovente è un testo leggibile in Sc e CG intitolato *Mi telefona Livia....* Qui si legge che tal Livia telefona «da un'isola immaginaria» (v. 1), e sul motivo dell'isola si insiste nella seconda stanza: «Ricordo che Livia / nell'estiva allucinata caligine / di qualche secolo fa giocava con gai / animaletti di seta, si sentiva / la regina derisa di un'isola sommersa» (vv. 10-14). *Caro dado, amaro guado*: antitesi. Si ricorda con affetto il tempo dell'assenza di prospettive e dell'innocenza: il dado è simbolo del caso e del gioco, ma andrà anche evidenziato il fatto che è una figura solida insolita nell'universo di spirali e vortici di *Cu*, che ne accentua l'eccezionalità di questa esperienza amorosa difficile da 'attraversare' e superare (costituendosi appunto come un «amaro guado»).

Flegree frane

Dai molteplici rimandi debitamente commentati in nota, *Flegree frane* sembra proseguire e quasi rispondere all'interrogativa con cui si chiudeva *Suoni leggendari*. La sequenza testuale passa dall'annuncio di una persona che non c'è più (i *Suoni*) alla dichiarazione d'amore vera e propria (*Ti amai*), per cominciare poi la ricerca della «cara compagna / d'infantili giochi» (*ivi*, vv. 1-2).

La struttura bistrofica agevola il riconoscimento di due momenti distinti: la prima stanza descrive le ricerche compiute dall'Io per trovare la donna amata, ma si conclude con una dichiarazione di sconfitta; la seconda espone i tentativi di superare il trauma della perdita. Domina ancora l'Io, che parla di sé (di scelte, errori e fallimenti) senza mai citare un gesto della donna che cerca. Il testo non affronta tanto l'assenza di Lei, quanto i modi con cui il soggetto affronta e cerca di risolvere un rapporto destabilizzante.

Bisogna osservare che il tono drammatico dei versi si riverbera nell'instabilità e nell'asprezza assunte dallo scenario flegreo, a cui accenna già il titolo. Finora sono state fatte allusioni al paesaggio: si veda, per esempio, la terzina di *Passa una voce...* («Alle spalle in perpetuo / sommovimento il mare [...]», vv. 9-11), o il riferimento a «la collina e il mare» di *Suoni leggendari* (v. 8), per non parlare della coppia *Rudera* | *Ruderi* che esibisce, senza mai citarne la localizzazione, gli anfratti caratteristici del territorio sin dai primi versi. Quella di *Flegree frane* è la prima citazione 'ufficiale' dei Campi Flegrei in *Cu*.

METRICA. Due stanze di 10 e 6 versi, con struttura 'a fisarmonica': entrambe si aprono con versi più brevi della media (il novenario nella prima, l'endecasillabo nella seconda), raggiungono il massimo della lunghezza metrica a metà del componimento (il v. 5 conta ben 15 sillabe, mentre il v. 13 è un quattuordecasillabo) e vanno poi a restringersi fino a chiudersi con nuove forme breviori quali il novenario (v. 10) e il senario (v. 16). Due le rime, entrambe baciata: «che : te» (vv. 12-13) e «gutturale : abissale» (vv. 14-15), che prolunga però con l'assonanza «abissale : frane» (vv. 15-16); sono invece rime interne «colore : dolore» (vv. 3-4) e «destinate : folate» (vv. 5, 9). I vv. 8-10 mettono in fila almeno tre sequenze allitteranti: «LUsinga, LUme», «aFFannose Folate» e «PERdita, PERmanente». Andranno infine segnalate l'anafora ai vv. 5-6 «a solidarizzare... a consumarsi» e il polittoto «da lontano, da lontanissimo» (vv. 13-14).

Notti e notti spese a cercarti,
fatti e sguardi si arrampicano su

vestiti d'ogni forma e colore,
 senza età il mio dolore si sofferma
 a solidarizzare con le cose destinate 5
 a consumarsi, ruvido il mio pensiero
 esaspera-persuade, transitoria
 lusinga, lume combattuto: ma
 le affannose folate non si arrendono
 e la perdita è permanente. 10

Cerco di sciogliere la tua figura
 dai fili, dal rancore, dal freddo che
 la tengono avvinta, mando da lontano a te,
 da lontanissimo, un lampo, un gutturale
 suono, sfida all'occhio abissale 15
 delle flegree frane.

1-3. Notti e notti... colore: la ripetizione iniziale evoca il «viavai insonne» di *Suoni leggendari*, v. 7. Le notti sono state spese in una ricerca dell'entità femminile compiuta osservando ogni vestito – e, per sineddoche, ogni corpo femminile – di passaggio. È interessante notare che nella stessa *Suoni leggendari* si insista molto sul vestiario («pantaloncini, gonna»).

4-8. Senza età... combattuto: avendo vissuto sulla propria pelle il deteriorarsi di una relazione, Sovente proietta il dolore su tutto quanto è effimero o destinato a consumarsi. Ciò non contraddice affatto le presenze maggiori di *Cu*: le stesse rovine del passato, che intitolano la stessa raccolta, sono città 'consumate' e di cui rimangono i fragili resti. *Transitoria lusinga, lume combattuto*: 'piacere di passaggio, lume [della ragione] incerto'. La neo-formazione verbale esprime il duplice movimento del pensiero: da un lato, esaspera il soggetto con il timore di non trovare la donna cercata, e intanto lo persuade a proseguire prevedendo la «lusinga» che ne deriverebbe.

8-10. Ma le affannose... permanente: la prima stanza si chiude con un'ammissione di sconfitta, intensificata dall'allitterazione al v. 10. La ricerca è fallita, la donna irrimediabilmente perduta. *Affannose folate*: folate di vento che affaticano il respiro.

11-13. Cerco di sciogliere... avvinta: il primo momento risolutivo dopo la presa d'atto della perdita è il distacco dalla figura femminile, che costituisce per ora un'autentica ossessione. I «fili» sono quelli che la legano al vissuto dell'Io. Il rancore è motivato dalla perdita: è ricorrente, nella rappresentazione delle passioni d'amore, che l'amante sopravvissuto alla scomparsa vera o figurata dell'amato si senta tradito o deluso; cfr. VIRGILIO, *En*, IV, v. 17: «postquam primus amor deceptam morte fefellit» ('dopo che il

primo amore me delusa tradi con la sua morte'; sta parlando Didone). Il freddo conferma l'ambientazione invernale della scomparsa della donna, già desumibile dagli «invernali siti» verso cui sarebbe salpata (per i quali si veda il commento a *Suoni leggendari*, vv. 10-11).

13-16. *Mando... frane*: è una sorta di congedo. La ripetizione in polittoto «da lontano, da lontanissimo» sancisce la distanza tra i due amanti. All'impossibile *amor de lonh* si rende tributo con due doni fatti di luce e suono, enti che costellano *Cu* e che hanno sempre un valore positivo – sono quanto svela la presenza della vita nel mondo del libro; in quanto extra-corporei, servono a omaggiare una figura ormai totalmente metafisica. *Sfida all'occhio... frane*: l'invio di tali enti in dono a una figura assente e forse morta lancia una *sfida* a un luogo avernico come l'area flegrea. «Frane» starà per 'rocce', la frana essendo un distacco di queste dai versanti montuosi; rocce in movimento, dunque, come quelle che si spostano con il bradisismo.

Tu cervo volante...

I testi che seguono provengono da Sc. Se si volesse rispettare il filo del racconto in versi che va delineandosi, si potrebbe dire che alla presa di coscienza della perdita, conseguita in *Flegree frane* (vv. 11-16), seguono i 'ricordi del ricordo'. Sottilissima *mise en abyme*, difficile da cogliere senza la conoscenza dei materiali d'archivio, ma non insensata. Il manoscritto (Sc, f. I, c. 22r) presenta qualche correzioni, compiuta probabilmente in fase di stesura giacché l'inchiostro dei segni correttivi è identico a quello del testo. Sovente espunge, con una crocetta, le *r* dalla forma 'rassomigliare', rendendola quella tutt'ora leggibile («Ti assomiglio... sussulto assomigliandoti»). Successivamente vengono soppresses numerose congiunzioni e si interviene, come accade di frequente nelle poesie più datate, sulla disposizione dei lemmi. Già nel 1991, comunque, *Tu cervo volante...* giunge a definizione, ed è così che compare infatti in Pa91.

Attraverso una serie di associazioni riferite alla donna. Sovente inanella immagini che restituiscono un ritratto figurale composito e contrastivo, come si evince già dal titolo. È abbastanza straniante, in effetti, il riferimento a un coleottero in quella che rimane una poesia d'amore. D'altra parte, l'accostamento tra insetti e sensualità è un retaggio dell'amata poesia barocca: si pensi, per esempio, alla *Pulce sulle poppe di bella donna* di Giuseppe Artale, o alle *Semenze* di Lubrano che *in petto alle Donne, riscaldate si ravvivano* (è la III delle *Moralità tratte dalla considerazione del verme setajuolo*). Proviene e si giustifica in virtù di questi precedenti illustri la scelta di concludere la sequela di epiteti con un 'cervo' dotato di ali, e che è in realtà un insetto: una creatura, insomma, che esibisce sin dal nome la sua contraddizione.

METRICA. Componimento monostrofico di 16 versi compresi tra il settenario e il tredecasillabo, ma con una marcata presenza di decasillabi. Le uniche rime sono in posizione pressoché simmetrica: l'identica «tu : tu» e «balenante : volante» occupano infatti i vv. 2-15 e 3-16, costituendosi dunque come *limina* di una serie ininterrotta di paragoni simili a quelli dei versi in questione. Sono presenti diverse rime sdruciole, particolarmente evidenti ai vv. 5-9 con la sequenza «assottigliano, colloco, evito, ipotesi» e l'interna «riconsidero» (v. 8).

Ti assomiglio spesso al filo,
al foglio bianco, al mare, tu
fibra tu labile rima tu balenante
ingorgo, hai storie e scorie

che si ripetono si assottigliano, 5
 hai pieghe dove esitante colloco
 le intenzioni mie, ti evito
 ti manco, riconsidero non so
 quante volte al giorno l'ipotesi
 di mutarti in fossile, in mantiglia, 10
 tu lacerato corpetto tu tumulto
 tu bagliore – o tu languore? –, e sempre
 sui miei passi torno alla tua tana,
 sussulto assomigliandoti a una cometa,
 a un banco di nebbia, a una gabbia: tu 15
 cervo volante...

att. Sc Pa91

om. Tu cervo volante... Sc 1 assomiglio] >r<assomiglio Sc 3 fibra tu labile rime
 tu balenante] fibra, tu labile rime, tu balenante Sc 5 si ripetono si assottigliano] si
 ripetono e si assottigliano Sc 6 pieghe] pia *corr.* Sc □ dove esitante colloco]
 dove, esitante, colloco Sc 7 le intenzioni mie, ti evito] le mie intenzioni, e ti evito
 Sc 8 ti manco] e ti manco Sc 10 di mutarti] di cambiarti Sc □ in fossile, in
 mantiglia,] in mantiglia, / in fossile, Sc 11 tu lacerato corpetto tu tumulto] tu
 lacerato corpetto, / tu tumulto, Sc 12 tu bagliore – o tu languore? –] tu bagliore – o
 tu / languore? – Sc 12, 13 e sempre / sui miei passi torno] e sempre torno / sui miei
 passi Sc 14 sussulto] e singulto Sc □ assomigliandoti] >r<assomigliandoti Sc □
 a una cometa] a una / cometa Sc 15 a una gabbia: tu] a una / gabbia: tu

1-4. *Ti assomiglio... ingorgo*: sin dai primi versi emerge l'andamento triadico del
 componimento. Sovente mette in fila immagini apparentemente slegate tra loro, al fine
 di ampliare quanto più possibile la similitudine in atto. La donna sarà assimilabile ai
 filamenti resistenti che legano le cose tra loro (il filo, la fibra), a quanto non può essere
 scritto se non a costo di sforzi (il foglio bianco che attende d'essere utilizzato, la labile
 rima), e ancora al mare, già comparso come spazio della vita e del pericolo, e che si
 incarna qui in un «balenante ingorgo».

4-8. *Hai storie... manco*: la paronomasia sovrappone i prodotti positivi e negativi
 dell'esistenza umana: le storie, ciò che si ricorda e si racconta, e le scorie, ovvero ciò
 che viene scartato. *Ti evito ti manco*: azione volontaria ed errore che sanciscono la
 totale ineffabilità della donna.

8-12. *Riconsidero... o tu languore?*: proseguono le mutazioni intellettuali, cominciando

dall'ipotesi di superare l'invaghimento trasformando la donna in un residuo del passato (il «fossile») o in niente più che un brandello del suo vestiario (ma per l'ambiguità del termine «mantiglia» si veda più avanti). L'oscillare tra questi Segue un nuovo trittico di vocativi in cui violenza, confusione e rivelazione si costituiscono come un *unicum*; a queste si aggiunge, con il consueto procedimento autocorrettivo in rima interna, la persistenza del piacere generato dalla donna. *Mantiglia*: mantellina o scialle di tessuto leggero, solitamente nero, applicata all'abito all'altezza delle spalle e le cui falde passano per la piegatura delle braccia e riunite pendono allargate fin verso le ginocchia. Indumento tradizionale delle donne spagnole, la voce è comune nel napoletano (RICCIO 2005: 126). La mantiglia è però anche un tipo di velo da sposa; pertanto si dovrà prendere almeno in considerazione l'ipotesi che i vv. 8-9 presentino un'alternativa tra superamento e coronamento dell'amore.

12-16. *E sempre... cervo volante...*: verrebbe quasi da coniare un'ennesima metafora per questa donna-calamita, che attrae senza che le si opponga resistenza. Ma, evitando di aggiungere figure su figure, si osservi che nelle ultime battute viene paragonata a un astro da seguire (la *cometa*, che nella tradizione popolare cristiana guida i Magi a Betlemme), a un «banco di nebbia» che concentra su di sé l'attenzione impedendo di vedere altro e alla *gabbia* che impedisce la fuga. *Banco di nebbia*: una simile immagine di copertura del circostante è il «nebbione della Storia» di *Non sa il Minotauro* (v. 5). *Cervo volante*: il *Lucanus cervus*, più note come cervo volante, è un coleottero delle foreste; un tempo comune, oggi è presente soprattutto nell'Italia settentrionale. Il nome proviene dalle mandibole molto sviluppate degli esemplari maschili, che ricordano le corna di un cervo. Il motivo fiabesco evocato da questo nome (un animale volante, specie se un abitante dei boschi come il cervo, suggerisce proprio il «languore» poc'anzi citato) cozza con le fattezze reali dell'insetto; come già accaduto con il Minotauro, siamo di fronte a un'espressione naturale della contraddizione, che sintetizza il gomitolo di similitudini ossimoriche su cui si costruisce l'intero componimento.

Tersa sull'acqua...

Proviene da Sc, e specificamente da una sezione IV che, come quella in cui confluisce, è dedicata quasi del tutto a una figura femminile, probabilmente la Livia presentata nell'introduzione a *Ti amai*, qui citata nel componimento «Mi telefona Livia da un'isola immaginaria...» (IV, c. 7r) collocato a poca distanza da *Tersa sull'acqua*....

Al di là dell'individuazione della destinataria, si tratta di una delle poesie più elaborate di *Cu* dal punto di vista formale. Spicca la presenza di almeno una neo-formazione in tutte le strofe (la prima ne contiene eccezionalmente due, compensando la quinta, che ne è priva), e andrà notato anche che sono tutte neo-coniazioni di nomi comuni di cosa, eccettuata la «vanessaorsa» al v. 6. Un simile testo dimostra bene l'importanza a cui la neo-coniazione assurge nella poetica di Sovente, poiché non di soluzioni *una tantum* si tratta, ma di pratiche in grado di costituire l'ossatura di un intero componimento (cfr. LIBERTI 2016: 251). L'operazione linguistica intende rappresentare, con figure aumentate e ibridate, la natura indicibile con il linguaggio quotidiano della donna.

Ricorre poi in ogni terzina il lemma 'acqua', centrale nell'immaginario soventiano (sull'argomento si veda in particolare il commento ad *Acqua mediterranea*). Elemento della vita e della nascita, l'acqua è dove si specchia l'amata, nella più tradizionale delle immagini; ma le due entità si uniscono, diventando la prima il mezzo con cui ascoltare o percepire la seconda.

METRICA. Componimento di sei terzine che oscillano tra il senario e il novenario, tipi metrici insolitamente brevi per la poesia di *Cu*. Vistosa la preponderanza del primo tipo (vv. 5-6, 8-9, 12) e del settenario (vv. 2, 7, 13-15, 17); uniche eccezioni sono il decasillabo (in realtà un doppio quinario) al v. 3 e il quinario al v. 4. Si osservino le rime identiche «lei : lei» (vv. 1, 17) in apertura e chiusura del testo, a stabilire i dominio assoluto della donna assente; la consonanza «sangue/luce : voce» ai vv. 3 e 7; ancora, le rime «linguabocca : rintocca» (vv. 2, 12), «svanita : aggredita : infinita» (vv. 4, 8, 10), «vanessaorsa : rincorsa» (vv. 6, 16) e «trascolora : innamorata» (vv. 14, 18). Le terzine e le numerose rime suggeriscono lo spettro delle forme tradizionali: può esserci, alla base, un modello madrigalesco trattato con grande libertà – che risulterebbe peraltro in linea con la trattazione sottilmente sensuale della figura femminile. Si dovrà notare ancora il ripetersi continuo degli elementi «acqua» e «di lei»; il secondo, in ispecie, lega in maniera forte la terza e la quarta stanza tornando in identica posizione ai vv. 9-10 («di lei... / di lei...»), saldando il legame tra le due tramite un procedimento simile a quello delle *coblas capfinidas*.

Tersa sull'acqua di lei
diffusa linguabocca
tenera impronta di sangueluce

l'acqua svanita
di lei il passo lungo 5
di vanessaorsa

fiottava immensa voce
dall'acqua aggredita
di lei panciaseni

di lei famesete infinita 10
con l'acqua tra macchie vivide
la mano rintocca

passa di lei per l'acqua
in breve trascolora
la trasognata perla 15

e un urlo acuto di rincorsa
boccalingua di lei
l'acqua tersa s'innamora. 18

att. Sc

1-3. Tersa... sangueluce: non è semplice commentare versi dall'alto grado di 'oscurità', garantito dall'ampio uso di ellissi, neo-formazioni e dal campionario di immagini eteree e non sempre decodificabili. Ma diremo che la prima terzina introduce le figure centrali della donna senza nome e dell'acqua, che della prima accompagna il manifestarsi fino a unirsi alla sua stessa storia. Subito un soffermarsi sulla corporeità, sia quella più sensuale, ma legata ancora all'ambito orale e della parola (la *linguabocca*) sia quella viscerale del sangue, che identifica la donna come una portatrice di luce.

4-6. L'acqua... vanessaorsa: sparisce l'acqua e con essa la donna. Il focus è sui

movimenti della fuga, sinesteticamente rassomigliati a quelli della *vanessaorsa*, animale immaginario che mescola la leggerezza delle farfalle alla forza dell'orso. Siamo ancora nell'ambito dell'ossimorico e dell'unità dei contrasti attribuita alla figura femminile, già centrale negli appellativi di *Tu cervo volante*....

7-9. *Fiottava... panciaseni*: l'aspetto sonoro e quello fisico hanno pari valore. La voce rimane componente imprescindibile di qualsiasi entità attiva in *Cu*, ma l'attenzione si sbilancia verso un epiteto femminile che avvicina la donna alla figura ancestrale della Grande Madre: pancia e seni, le parti del corpo maggiormente legate alla maternità, si uniscono in un simbolo di fertilità.

10-12. *Di lei famesete... rintocca*: avere «famesete infinita» vuol dire avere necessità fisica della donna. Il gesto di sbattere ripetutamente la mano in acqua, quasi a chiamare a sé chi è assente, viene reso con l'elegante voce verbale *rintocca*, per la quale si veda MONTALE, *OS, Falsetto*, v. 15: «ecco per te rintocca». Anche il componimento montaliano è dedicato a una donna, Esterina. *Macchie vivide*: macchie di luce, bagliori riflessi sull'acqua che richiamano l'«impronta di sangue luce» del v. 3.

13-15. *Passa... perla*: la perla è tradizionalmente connessa alla femminilità; si vedano le numerose *perle*, solitamente accompagnate dall'oro, dei *Fragmenta* di PETRARCA, oppure, per rimanere su un componimento a cui abbiamo già avuto modo di fare riferimento, lo sfondo «di perla» su cui s'avanza Esterina (MONTALE, *OS, Falsetto*, vv. 42-45). Il passare della donna modifica l'oggetto prezioso che rimanda a lei.

16-18. *E un urlo... s'innamora*: la corsa di questa Lei dal «passo lungo» prosegue in un finale vitalistico, nel quale la stessa acqua, comparsa in ogni terzina, finisce col cedere all'amore per l'innominata. È un rovesciamento del mito di Narciso, o forse meglio un suo superamento: se il bellissimo figlio di Cefiso si innamorò della propria immagine riflessa in una fonte, in questo caso è lo specchio d'acqua a cadere vittima dell'innamoramento. *Boccalingua*: la conclusione riporta alla *linguabocca* della prima terzina. L'inversione dei significanti dimostra l'evoluzione della figura femminile, che continua però ad avere due fondamentali qualità, tra loro intersecate: la sensualità della *bocca* e la *lingua*, che anche in un testo così sensibile alla corporalità rimane veicolo della comunicazione e della parola.

I titoli, che avvicinano gli ultimi versi delle stanze che compongono i testi, sigillano la sequenza di poesie del ricordo che si protrae almeno da *Suoni leggendari*. Il lento superamento della perdita di quello che è stato *olim* deve fare i conti con lo stato attuale del soggetto, ancora incapace di sottrarsi al baratro in cui è cascato. Come suggeriscono i titoli, i componimenti si articolano in un alternarsi di passato e presente. Più precisamente, a un avvio al presente segue una coppia di versi, in anafora o legata da ripetizioni, che si rivolge al passato; la seconda strofa oscilla tra azioni compiute in passato e constatazioni sull'oggi.

Tale struttura si riverbera sui contenuti delle stanze. La prima, dopo un esordio in cui si allegorizza il dolore nel gesto dello spargere i gelsomini (contro una tradizione che vuole il fiore un simbolo di rinascita dopo la morte; cfr. PASCOLI, *CC*, *Il gelsomino notturno*, vv. 21-24: «È l'alba: si chiudono i petali / un poco gualciti; si cova, / dentro l'urna molle e segreta, / non so che felicità nuova»), ragiona sullo stato di incomunicabilità sperimentato da Sovente. Da una parte, la parola orale rivela la sua aleatorietà nella sua insufficienza a stabilire un dialogo con la donna, cristallizzata in un passato (*una volta*) in cui il contatto tra i due consentiva una comunicazione persino extra-linguistica. Dall'altro, come suggeriscono le parentetiche ai vv. 5, sembra impossibile produrre una comunicazione destinata a rimanere e a sfidare la storia: è infatti impossibile armonizzare la scrittura e la «petra, pietra», cioè consegnare il gesto della comunicazione destinato ai posteri al più durevole dei supporti.

La seconda stanza presenta invece variazioni sensibili tra i due testi; diremo però che, grosso modo, è centrale in entrambe lo svuotamento provocato dall'assenza della donna e dall'accorgersi, dopo aver ricapitolato i suoi sforzi vani, aggregando verbi d'azione (*coleo*, *allevare*, *fecondare*) a complementi oggetto del campo semantico del vacuo, di non aver saputo produrre altro che *nequitia* e *nulla*, riconoscendo in vario modo la sua attuale condizione di disagio.

Et olim et nunc

METRICA. Componimento di due strofe di 7 e 8 versi, compresi tra senario e quattordecasillabo (ma le misure più lunghe si concentrano ai vv. 8-10). La compattezza metrica è garantita dai parallelismi: entrambe le strofe si aprono con una concessiva; la stessa proposizione si ripete tra il terzo e il quarto verso («si taceo... si semine meo...»); il terzultimo verso è una parentetica aperta dall'interiezione *heu* e, infine, è presente una coppia di versi in anafora (vv. 6-7, 14-15). Sono poi presenti allitterazioni e paronomasie: per le prime, si vedano «MEndacem ME Dicis» (vv. 3-4), «AbSentia, AtrociSSima» (v. 10), «Si SeMine Meo» (v. 11); paronomasia molto forte è «vorax vorago» (v. 9).

Si me amas dum atra
iasmina cor profundit... tacere
est iacere, si taceo mendacem
me dicis, nec verba nec flatus,
(heu, si in petra scribere possem!) 5
et olim astra, te rubente, movebam
et olim...

Si maxume semina colui nequitiae, tu
vorax vorago extra mea lumina manes,
absentia tui atrocissima me circumdat 10
me inundat, si semine meo
nihilum fecundavi,
(heu, si deserta tu accendere posses!)
et nunc ardeo combustus
et nunc... 15

8-11. *Tu... me inundat*: 'tu vorace voragine rimani fuori dal mio sguardo, l'assenza tua atrocissima mi circonda, m'inonda'. Si assiste, nel latino, a una materializzazione molto più violenta del vuoto lasciato dalla donna, che dapprima divora l'io pur restando fuori dalla sua visuale (o forse proprio per questo), e lo 'inonda' come una potente scarica d'acqua.

13-15. (*heu... posses!*): ‘oh, se tu potessi illuminare i deserti!’. ‘Accendo-is-ensum-ēre’ ha valore di ‘illuminare’, ma anche di ‘infiammare, ispirare’ (cfr. TLL: 20). L’ultimo significato è valorizzato dalla triangolazione che viene a crearsi con *E una volta e ora* e la successiva *Nel caos*; tenendo conto del deserto attribuito alle *carte* (*Nel caos*, vv. 8-9), il desiderio qui espresso è quello di ispirare il poeta affinché possa riempire i fogli ancora vuoti. *Heu*: l’uso ripetuto prosegue nel successivo *In colluvie*: «*heu / miserrima casula, heu pulcherrima / capula*» (vv. 5-7). *Et nunc ardeo combustus*: ‘e ora brucio consumato dal fuoco’. Il riferimento all’effetto topico dell’amore è abbastanza scontato, ma è importante che si specifichi che il soggetto è già *combustus*; il fatto che continui a bruciare è inutile e improduttivo, quindi del tutto in linea con il *nihilum* fecondato nei versi – e nei tempi – precedenti.

E una volta e ora

METRICA. Due strofe, la prima di 7 versi, la seconda di 8. La prima strofa presenta una sequenza di decasillabi ed endecasillabi tra il v. 2 il v. 6. La seconda si costruisce su una sequenza piuttosto compatta di dodecasillabi e tredecasillabi, dal v. 9 al v. 13. Altri metri sono il quinario (v. 7), il settenario (1, 14), il decasillabo (v. 8) e il trisillabo finale. Non si registrano rime, se non le interne: «tacere : giacere» (vv. 2-3), «assenza : senza» (vv. 10-11) e «circuisce : sfinisce» (v. 11). Presenti invece le allitterazioni: «Baratro Brulicante» (v. 10); «nULLa, iLLUminare» (vv. 12-13); «SE, SEme» (v. 12). Simili al latino le figure di ripetizione che chiudono le stanze: ma l'anafora ai vv. 14-15 si accompagna in questo caso alla semplice ripetizione «e una volta... e una volta» (vv. 6-7).

Se mi ami mentre il cuore
sparge bui gelsomini... tacere
è giacere, se taccio mi chiami
bugiardo, né parole né fiato,
(oh, se sulla pietra potessi scrivere!) 5
e una volta, infiammandoti, muovevo
gli astri, e una volta...

Se con zelo ho allevato i germogli
dell'angoscia, lontana tu dai miei occhi
rimani, baratro brulicante, l'assenza 10
tua senza sosta mi circuisce, mi sfinisce,
se con il mio seme ho fecondato il nulla,
(oh, se tu potessi illuminare il deserto!)
e ora annaspo nel vuoto
e ora... 15

1-2. Se mi ami... gelsomini: 'se mi ami mentre supero – con difficoltà – una scomparsa...'. *Gelsomini:* il gelsomino compare spesso in passaggi dai toni pessimistici: cfr. *CP, Di giorno. Di notte*, vv. 1-3: «Di giorno è un viavai di urla e gelsomini / sui crinali devastati dalle funivie e sulle / sghembe altalene che portano

chissà dove».

8-11. *Se con zelo... sfinisce*: la voracità della vorago di *Et olim et nunc* cede il passo a un'immagine che testimonia la contraddittorietà insita nell'assenza in questione: rimane una figura del vuoto come il *baratro*, ma ricca di vita e movimento (*brulicante*).

13. (*oh, se tu...deserto!*): la seconda parentetica trasforma il vuoto, non-detto principale dei versi precedenti, in un *deserto* interiore in cui potrebbe ancora trovare spazio la donna. Non c'è però pretesa che questa abiti la dimensione del nulla; sarebbe sufficiente un segnale della sua azione nella vita dell'Io, allegorizzata nella possibilità di fare luce sullo stesso. Tuttavia, è ammissibile anche un secondo livello di lettura, per così dire metapoetico. Nel componimento successivo, *Nel caos*, il desiderio qui espresso trova un compimento *in absentia*: si legge infatti che «la memoria / illumina deserte carte» (vv. 8-9), con perfetto recupero di lessemi e ricollocamento della figura femminile nell'alveo del ricordo..

14-15. *E ora... e ora...*: 'e ora mi agito nel vuoto'. Movimenti inconsulti, da persona in cerca di un appiglio a cui aggrapparsi, sono quelli a cui si riduce l'Io poc'anzi descritto come particolarmente attivo. Sono, si potrebbe dire, le conseguenze dell'amore: una volta perduto l'oggetto del desiderio e resosi conto della spirale di angoscia in cui è stato risucchiato (e un movimento spiraleico suggerisce proprio l'alternarsi di tempo presente e passato), chi parla può solo cercare di sopravvivere al vuoto creatosi intorno a lui.

Nell'ultimo atto del micro-canzoniere, la stasi e l'immobilità manifestate in *Et olim et nunc* ed *E una volta e ora* esplodono; è un voluto accostamento di contrasti, che apre a una prossima sezione in cui il polimorfismo del mondo e il metamorfismo che lo permea conquistano il palcoscenico poetico. A gravitare attorno al soggetto, aggravando la portata del vuoto prodotto dall'assenza dell'amata, è «colluvies, caos», uno stato di confusione in cui trova nuovo posto la storia, ma solo come fatto distruttivo e insensibile alle particelle di reale che sostanziano una parte considerevole della realtà soventiana.

Incastonata al centro dei componimenti troviamo un'ennesima coppia di metafore, che richiamano sensazioni ossimoriche di abbandono e gioia; se la «miserrima casula, sconsolato stambugio» rende la solitudine dell'individuo, il *calice* di *Nel caos* evoca subito il Graal, oggetto prezioso e sacro irrimediabilmente perduto, come perduto è il rifugio d'amore rappresentato dalla donna.

Sono tuttavia i concetti astratti di *amore*, *dolore* e *terrore* (e nel latino compare anche il *furor*) ad agire, sostituendosi a un Io particolarmente presente nei testi precedenti. Il caos denunciato dal titolo sta anche nell'azione contemporanea delle emozioni, che si susseguono senza soluzione di continuità e senza che possano stabilirsi veri nessi di causa-effetto. Così, l'amore, comun denominatore della sezione II, si rivela infine un sentimento ingenuo, in quanto ignaro delle regole della storia, mentre il dolore svolge la doppia funzione di complicare l'osservazione del mondo pur muovendo al superamento della perdita («rotas ungit, lubrifica le ruote»).

Si dovrà notare, in questo magma di stati d'animo, la predominanza della luce sulle tenebre, che segna ancora uno scarto dalla coppia antecedente. «Illumina, lampeggiano», così come «accendit, micat», sono verbi che donano nuova freschezza alla poesia di *Cu*, e che torneranno con particolare forza nella sezione successiva.

In colluvie

METRICA. Componimento monostrofico di 13 versi, che vanno dal senario (v. 1) all'endecasillabo. Andranno notati alcuni parallelismi con identità metrica e rimica, come «heu miserrima casula» ed «heu pulcherrima capula» (vv. 5-7), di fatto riconducibili al settenario; e «casula, capula» è del resto una ricercata paronomasia. Non ci sono rime, eccezion fatta per l'interna «historia : memoria» (vv. 3, 9); la tenuta metrica è garantita dalla ripresa ad anello del sintagma «in colluvie», e dalla ripetizione, considerabile come anafora, «incurrit, in colluvie» ai vv. 12-13. Molto presenti le allitterazioni: «Die Dolor» (v. 4), «FRacto reFRigens» (v. 10), «incuRRit teRRoR» (v. 12).

Amor in colluvie

quantam pulverem nescit	
obtundat historia, sine	
die dolor rotas ungit, fatigat	
oculos qui lucem effugiunt, heu	5
miserrima casula, heu pulcherrima	
capula ubi dulcem liquorem	
labia sugunt amoris, accendit	
chartas sola memoria	
se in speculo fracto refrigens,	10
noctu figuris latentibus	
incurrit terror, furor	
in colluvie micat equorum.	

5-8. *Heu... amoris*: 'oh miserrima casupola, oh splendida coppa dove le labbra sorseggiano il dolce liquore dell'amore'. *Heu*: l'uso ripetuto è già in *Et olim et nunc*: «(heu, si in petra scribere possem!) / [...] (heu, si deserta tu accendere posses!)» (vv. 5, 13).

9-10. *Memoria... refringens*: 'rifrangendosi la memoria in uno specchio rotto'. Vuole la superstizione che rompere uno specchio costi sette anni di guai al malcapitato. L'aggettivo *fractum*, proprio del solo latino, aggiunge una connotazione magico-negativa alla forma frammentata e difforme della memoria: i ricordi appaiono come frammenti irricomponibili, e cercare di rimetterli assieme può essere attività pericolosa

per il soggetto.

12-13. *Furor... equorum*: 'il furore dei cavalli lampeggia nel caos'. Il *furor equorum* proviene da VIRGILIO, *Georg.* III, v. 266: «Scilicet ante omnes furor est insignis equarum» ('Sicuro: prima di tutte è famosa la furia delle cavalle'), dove torna *in extremis* il tema erotico. *Furor* è, in questo caso, uno stato d'animo al pari del *terror* o del *dolor*, ben integrato nella catena rimica che attraversa e compatta il testo.

Nel caos

METRICA. Componimento monostrofico di 13 versi, compresi tra quinario e dodecasillabo. Qualche ritorno ritmico tra i settenari: la forma con *ictus* di III-VI è ai vv. 11 e 13, ma si nota anche nel settenario interno – riconoscibile alla lettura – «senza tregua il dolore» (vv. 3-4). La rima «amore : terrore» (vv. 1-10, che comprende però l'interna «dolore» al v. 4) è altro indicatore della centralità degli stati d'animo nel contenuto del testo; si vedano poi le rime interne «storia : memoria» (vv. 3, 8) e «stambugio : rifugio» (vv. 6-7), quest'ultima particolarmente importante per la contrapposizione che viene a creare (si veda l'apposita nota di commento). Tra le sequenze allitteranti e assillabanti sono da segnalare quelle tra sintagmi immediatamente contigui: «Sconsolato Stambugio» (v. 6), «leGGladro rifuGlo» (v. 7), «deseRTE caRTE» (v. 9); «teRRore iRRetisce» (vv. 10-11).

Nel caos l'amore

non sa quanta polvere stia
a macinare la storia, senza
tregua il dolore lubrifica le ruote,
affatica le pupille, oh 5
sconsolato stambugio, oh calice
leggiadro rifugio per labbra
innamorate, la memoria
illumina deserte carte e affonda
in uno specchio ottuso, il terrore 10
irretisce di notte
trasognate sagome, lampeggiano
i cavalli del caos.

1-3. Nel caos l'amore: si noti, a una lettura 'orizzontale' dei componimenti gemelli, la struttura chiastica dei primi versi: «amor, amore» occupano le posizioni estreme, mentre il *caos* è nel mezzo. Se la centralità di quest'ultimo è promossa dall'anticipazione nei titoli, la disposizione incipitaria pone su un pari livello i due campi semantici. *Non sa...* *storia:* la *storia* è il soggetto dell'indiretta. È lei a macinare la polvere: gesto distruttivo che si abbatte contro i corpi minimi del reale, in rispetto a un'idea di Storia che non tiene conto delle singolarità, riducendole in poltiglia – come

in questo caso – o rendendole indistinguibili, come accade col *nebbione* di *Non sa il Minotauro* (v. 5).

5-8. *Oh sconsolato... innamorato*: la contrapposizione tra vocativi, complice anche la rima interna, è più netta: a uno *stambugio* freddo e privo d'emozioni fa da contraltare un luogo sicuro e accogliente come il *rifugio*.

8-10. *La memoria... ottuso*: cfr. *Ca*, «*Scritto un biglietto di auguri...*», vv. 8-12: «Visto sul fondo / del bicchiere controluce il viso / dell'amica, dell'amata / che solo la pietà della memoria / sottrae al turbine degli anni».

10-13. *Il terrore... caos*: come il dolore è il negativo che trapassa nel superamento dell'esperienza amorosa, lo stato d'agitazione e di paura è quanto consente al soggetto poetico di attrarre e catturare (questi i due significati, compresenti, di *irretire*) le *sagome* dai contorni imprecisi dell'immaginazione di Sovente. *Lampeggiano... caos*: all'eco virgiliana del latino si contrappone un'immagine d'ispirazione surrealista, costruita su una sinestesia di notevole impatto visivo. I cavalli lampeggianti anticipano altre figure animalesche in grado di produrre luce ed effetti ottici, come gli uccelli che portano «luci e brame / sulle ali» (*Gli uccelli*, vv. 4-5). Forse, tra le fonti dei cavalli lampeggianti andrebbe annoverato un famoso quadro di Umberto Boccioni, *La città che sale* (1910-11), dove la sagoma 'trasognata' di un cavallo spicca nel dinamismo confuso della vita cittadina.

III.

Lepri

Comincia con questo breve ma intenso componimento la sezione in cui è più vistosa la presenza degli animali, dei quali tutte le poesie accolgono almeno un nome comune. Il testo d'apertura è dedicato alla classica visione dell'unità metamorfica del tutto, in questo caso espressa dalle lepri che, correndo, sembrano farsi tutt'uno con il vento. È un *flash* della percezione che «si confonde con la trasfigurazione onirica o allucinatoria, imponendo una curvatura improvvisa al reale: il vento si stringe in vortice e s'incorpora in creatura animata» (ALFANO 2010: 15).

Simbolo di vitalità e rinascita, la lepre affascina in particolare «i fanciulli»: chi si affaccia appena alla vita non può accettare che tale simbolo perisca, sublimandolo col resto della natura. In una poesia composta solo da misure larghe che vanno dal decasillabo al tredecasillabo, il trisillabo finale che isola la parola *morire* riconosce la gravidanza – già chiara ai più piccoli – dell’orizzonte della morte e al contempo ne sancisce il rifiuto.

METRICA. Componimento monostrofico di 8 versi. Pur in assenza di rime, si noti l'alternanza di versi lunghi: i vv. 1 e 3 sono endecasillabi (ma il primo è irregolare), i vv. 2 e 5 decasillabi, mentre ai vv. 4 e 6 si collocano i tredecasillabi. L'ultimo verso è un significativo trisillabo. Il ritmo è scandito dalla sintassi, dato che tutte le coordinate rispettano una regolare struttura con il predicato verbale in prima posizione («Passano... sono... (le) chiama... rincorrono... Sono... *sono... sono*»).

Passano improvvisi lepri da queste
parti, sono fuggite dai vuoti
della mente, le chiama l'insidiosa
pianura, rincorrono la loro imprevedibile
ombra. Sono i fanciulli a confonderle
con il vento: *sono di vento, sono il vento*
– essi dicono –: *e non possono, non devono*
morire.

1-5. *Passano... ombra*: le lepri sono prima di tutto una suggestione mentale. Lo sguardo percepisce solo pochi scatti, sufficienti a descriverne la velocità d'apparizione. *Lepri*: cfr. MC, c. 14r, *L'acqua e la lepre*, v. 8: «In sogno è lepre inafferrabile l'acqua».

Anche nella primitiva composizione una lepre, non ancora *imprendibile* ma già *inafferrabile*, viene a coincidere con un elemento naturale quale «l'acqua». Il vitalismo delle *Lepri* di Sovente si avvicina a quello di MONTALE, *OS, Egloga*, vv. 47-48: «Nei miei paesi a quell'ora / cominciano a fischiare le lepri». Nel passo montaliano, gli animali sono «segno di una vitale presenza della natura, che conclude con un ottimistico rasserenamento la poesia» (CATALDI-D'AMELY 2003: 188). *Improvvisamente, insidiosa, imprendibile*: aggettivi accomunati dall'etimologia (derivano tutti da composti con 'in') che esprimono una negazione (non-previsto, non-prendibile) o un'azione negativa (l'insidia essendo un tranello). *Fuggite dai vuoti della mente*: l'espressione torna, identica, nella successiva raccolta *CF*, riferita al più congeniale insetto: «Caro mio insetto / dai vuoti della mente / sbucato» (*Vertiginoso mio lume*, vv. 1-3). Ma questo dimostra solo l'unitarietà del parco animali di Sovente.

5-8. *Confonderle...vento*: la *climax* del v. 6, giocata sulla triplice ripetizione della parola «vento», segue la repentina sublimazione delle lepri nel paesaggio. La visione confusa e meravigliata dei fanciulli tramuta ben presto questi animali che si muovono «nel vento» nel vento stesso.

Le prime manifestazioni bestiali sono connesse alle funzioni mentali: mentre le *Lepri*, «fuggite dai vuoti / della mente» (vv. 2-3), vi tornano come proiezioni e visioni, si dà ora l'osservazione e il successivo momento della riflessione. La coppia in esame presenta una struttura sintattica alternata: al momento di osservazione del fenomeno naturale (i tarli che rosicchiano il legno, il pulviscolo nell'atmosfera) segue il *focus* sui processi mentali in atto (la ricerca, l'indagine), proponendo così una forma di gnoseologia poetica statutariamente irrisolta. Per Sovente, la poesia non è qualcosa che permette di accedere a una conoscenza superiore *contro* gli saperi; è, piuttosto, la forma dell'interrogazione infinita, che avvicina alla conoscenza per mezzo del tornare di continuo sulle stesse questioni. La biblioteca dell'autore è ricca di volumi dedicati al rapporto tra condizione sociale e modalità della conoscenza, linguistica e pedagogia, marxismo e trasmissioni dei saperi; ma in linea generale è statuto fondante dell'opera del Nostro l'indagine sui modi di acquisizione e comprensione dell'esistente.

Tanto più interessante è il fatto che chi osserva si sofferma su elementi invisibili o trasparenti. Le tre figure principali del testo, eccezion fatta per la *mens*, sono insetti microscopici e particelle atmosferiche, mentre i vetri sono solo altre materializzazioni dei *prismata* che veicolano le visioni di Sovente, e come tali restituiscono un'immagine aumentata dell'esterno. Le *collinette* non sono sede di volatili, anzi ormai del tutto scomparsi (prima avvisaglia del pedale ecologista, destinato a tornare nella sezione IV), ma «sagome lontane» visibili né più né meno del microscopico *pulvisculus* che da loro si dipana. Questo, a sua volta, è da sempre considerato in grado di tramutarsi in altro quando inserito nel movimento generale delle cose: è un «fremere febbrile», in un componimento degli anni '82-'85, che «fa / di un pulviscolo una gemma» («*Il fremere febbrile che fa*», in Sc, f. I, c. 14r, vv. 1-2).

Mens

METRICA. Componimento monostrofico di 11 versi, tutti endecasillabi o decasillabi. Nella stabilità, spiccano per ricorrenza i decasillabi composti da un doppio quinario (vv. 3, 5-6) e gli endecasillabi non canonici con *ictus* di V posizione (vv. 4, 7 e 9, se si accetta la lettura «sciēdi»). Andrà segnalata la ripresa al v. 10 dei sintagmi contigui *teredines* e *quid*, già al v. 1; i due versi sono peraltro entrambi endecasillabi regolari (se si ammette l'accentazione del monosillabo finale *quid*). Per quanto riguarda i tropi, allitterazioni ai vv. 8, «iMMo, cladeM Mens», e 9, «Cupidine Capta»; e si noti anche la sequenza chiastica di omeoteleuti al v. 7 «*avium memoriam nusquam parentium*».

In ligno manent teredines, quid
mens inquirat implacabilis ut
quietem retineat decet nesciri,
tenacia silenter vitra reflectunt
formas remotas collium parvorum 5
unde caeruleus abit pulvisculus
in avium memoriam nusquam parentium,
sed immo sui cladem mens repellit
cupidine capta in ligno sciendi
quid teredines fecerit lucemque 10
in vitris adhuc imperturbatam.

4-5. *Tenacia... parvorum*: 'vetri resistenti riflettono in silenzio le forme lontane di piccoli colli'. Specificando, con l'avverbio *silenter*, l'acustica dell'osservazione, si sgombera il campo da potenziali distrazioni. L'attenzione è rivolta per intero alle *formas* che si profilano al di là del vetro.

6-7. *Unde... parentium*: 'dove un celeste pulviscolo si propaga in memoria di uccelli comparsi in nessun luogo'. La litote «*nusquam parentium*» si giustifica alla luce della costante ritmica del gruppo di versi 3-7, composto da doppi quinari o (come in questo caso) da combinazioni di senari e quinari.

8-9. *Sed... sciendi*: 'ma anzi la mente rifiuta la sua sconfitta, presa dal desiderio di sapere'. Molto più che nell'italiano, l'operazione di ragionamento assume contorni agonistici: la comprensione delle dinamiche del mondo è intesa come una vera e propria conquista, sostenuta da una sete di conoscenza dai contorni addirittura

patologici. Sovente opta infatti per l'espressione (opportunamente declinata e resa opaca dall'interruzione di «capta in ligno») *cupido sciendi*, che Jacques Lacan cita come pulsione di conoscenza caratteristica dell'ossessivo che ha bisogno di tenere tutto sotto controllo.

La mente

METRICA. Componimento monostrofico di 11 versi compresi tra l'ottonario e l'endecasillabo, con un unico estravagante doppio settenario al v. 5. La tenuta ritmica è garantita da coincidenze di *ictus* tra i versi di eguale lunghezza: si notino, per lo meno, i decasillabi di II-VI-IX ai vv. 4 e 8, quasi in contrapposizione ai versi dello stesso tipo ma con connotazione ritmica tale da configurarli come doppi quinari (vv. 1, 3); i vv. 6 e 10, entrambi ottonari di I-IV-VII; ancora, gli endecasillabi non canonici ai vv. 7, 9 e 11 che condividono accenti di III-VII-X (e gli ultimi due anche un tonico in quinta posizione). Sono invece assenti rime, se si eccettua l'identica «vetri : vetri» (vv. 4, 10) utile a indicare la circolarità del testo. Si può al massimo indicare la sdrucciola «pulviscolo : volatili» ai vv. 6-7.

Durano tarli nel legno, cosa
la mente cerca implacabile
per mantenere la calma è bene
ignorare, riflettono i vetri
sagome di lontane collinette da cui 5
parte un celeste pulviscolo
a memoria di scomparsi volatili,
è la mente a non darsi per vinta
e a indagare cosa ha fatto nel legno
nascere i tarli e nei vetri 10
una luce fino a qui imperturbata.

1-2. *Durano... implacabile*: la poesia di Sovente è invasa da *tarli* sin dalle sue prime manifestazioni; cfr. *UN*, *Ingannarmi*, vv. 1-2: «Sento lo sporco invadere la stanza / il tarlo penetrare i vestiti nuovi». *Implacabile*: prosegue il ricorso ad attributi composti di 'in', che in *Lepri* aveva visto ben tre occorrenze («improvvisi, insidiosa, imprevedibile»).

4-8. *Riflettono... volatili*: l'immagine del pulviscolo immerso nel verde ha un chiaro antecedente nei vv. 1-4 di *PSÆ*, 26: «Il pulviscolo si accende e palpita all'ombra / del tiglio. Giocando col tramonto il pulviscolo / impercettibilmente succhiava le scorie vaganti / ma le nuvole dense lo lasciano saltellare». *Lontane collinette... pulviscolo*: si veda la congruenza figurale con *PASCOLI*, *My*, *Il bove*, vv. 5-6: «ingigantisce agli occhi

suoi, nel lume / pulverulento, il salice e l'ontano». Il processo di alterazione della vista del paesaggio, mediato dal pulviscolo (del resto molto presente anche in *Myricae*), è tratto comune agli animali come agli uomini. *Pulviscolo*: parola ricorrente nella poesia soventiana, sin dai tempi di *UN*, *Mio sogno*, vv. 8-10: «gettare arcate / tra il pulviscolo stanco del mattino / e le appiccicose squame del crepuscolo». Ma l'immagine pulviscolare torna spesso in forme diverse, come nell'inedito *L'aria* (in MC, c. 26r, vv. 2-4): «particelle di cosmica / materia cadono nel giardino, si confondono / con scorie e oggetti abbandonati».

8-11. *È la mente... imperturbata*: il segreto del tarlo che nasce nel legno e quello della luce che sembra nascere dai vetri – e in effetti lo spettro visibile è osservabile colpendo un fascio di luce con un prisma vitreo – hanno lo stesso valore misterico. La mente tenta di spiegare i 'modi di produzione' della natura, che resta inaccessibile nonostante la determinazione del soggetto pensante (la mente «non si dà per vinta»). *A indagare... i tarli*: la metafora del tarlo come tormento continuo sebbene nascosto è già in PETRARCA, CCCLX, vv. 74-75: «ché legno vecchio mai non róse tarlo / come questi 'l mio core».

Il gatto e il sacco

Animale carissimo a Sovente, al gatto era già stato dedicato un intero componimento di *CP*. Leggevamo, in quel caso, il ritratto di un felino iperattivo: «fugge all'infinito / non c'è angolo o ripostiglio / che scansi la sua zuffa / il suo vento animale» (*CP, Il gatto*, vv. 4-7), e che come il poeta «stana briciole di vita / nel ventre del bidone / buio» (*ivi*, vv. 13-15). Anche successivamente, saranno i gatti a trovare il favore di Sovente, mentre alle figure canine si legano soprattutto mostri come l'*uomocane* di *S*.

Quella descritta è una scena giocosa: il poeta osserva il gatto che prima si nasconde in un sacco e poi, dopo esserne uscito con qualche difficoltà, lo trascina. A partire da questa situazione familiare a chiunque abbia un micio in casa, Sovente prova a immedesimarsi nel felino, probabilmente un cucciolo e forse lo stesso del ben più triste componimento successivo. All'interno del sacco, il gatto si sente in trappola e si tiene «all'erta»; una volta fuori, vedendo quanto lo costringeva, si interroga su quale magia si celi dietro questo oggetto all'apparenza misero. Senza tentare ardite interpretazioni di un testo che ha nella musicalità il suo maggior pregio, è possibile ravvisare nelle domande del gatto il grande tema antropologico della 'crisi della presenza': a fronte di uno smarrimento, non avendo altri strumenti culturali, l'animale fa appello a forze sovranaturali per spiegare la passata oppressione, le sue cause, e la sua stessa risoluzione.

METRICA. L'incanto per l'inspiegabile trova una resa formale nella struttura quasi 'da filastrocca' del componimento, formato da due stanze pentastiche, con schema rimico $a^{10}b^9a^{10}b^{10}b^{10} \quad b^9c^{10}b^{10}c^{10}c^{10}$. Come si vede, la struttura delle due stanze è identica e il metro oscilla tra novenario e decasillabo; si noti che i vv. 8 e 10 sono decasillabi riconducibili al doppio quinario. Andrà segnalato il ritorno, in *Ringkomposition*, del «sacco» con cui si apre la poesia, nella veste deformata del conio in polittoto «saccosaccone».

In un sacco si è nascosto il gatto,
un giorno intero lì ha sognato
inseguimenti e stragi, l'olfatto
all'erta, non ha dimenticato
di affilare gli artigli, beato.

5

Ormai fuori, a lungo ha guardato
incredulo il sacco, sua prigione,

come una preda lo ha trascinato
chiedendosi quale dio o stregone
avrà inventato il saccosaccone.

10

1-5. In un sacco... gatto: i soggetti del primo verso, che sono poi quelli del titolo stesso del componimento, lo proiettano in una dimensione magica. Nella cultura flegrea è particolarmente sentito il rapporto tra gatti e stregoneria: la tradizione popolare conserva narrazioni su streghe in forma di gatto, e allargando la visuale all'intera Campania si dovranno ricordare i racconti di *janare* a cavallo di enormi felini del beneventano (cfr. MASUCCI-VANACORE 2000: 112). Allo stesso tempo, il sacco è sovente uno strumento di maghi e streghe. *Un giorno... beato*: il gatto non riesce a uscire dal sacco. Il timore di non trovare una via d'uscita lo costringe a tenere alta l'attenzione, rappresentata dallo stato d'allerta di tutte le parti del corpo; allo stesso tempo, però, questo stato d'agitazione lo rende felice. Per questo quadrupede, il rischio e il gioco coincidono. *Un giorno intero... stragi*: «giorno intero» è iperbole per un lungo periodo di tempo. Gli inseguimenti e le stragi sono una proiezione delle paure del gatto intrappolato nel sacco.

6-10. Ormai... prigioniero: la seconda strofa vede il gatto fuori dal sacco. Lo contempla a lungo, com'è tipico dei gatti, ma il poeta aggiunge in *enjambement* che il suo sguardo è *incredulo*, perché incapace di comprendere come un oggetto così semplice possa essere stato «prigioniero». *Come... saccosaccone*: il superamento definitivo del trauma è nel trascinarsi del sacco «come [fosse] una preda». Ma il gatto soventiano non smette di chiedersi quale forza abbia creato questo strumento di oppressione. *Dio o stregone*: i due sostantivi sono del tutto indifferenti; l'accostamento tra l'elemento magico e quello religioso-spirituale, in cui il «dio» è personaggio 'con la minuscola', non *creator* ma integrato del tutto con la natura, è eco della 'presenza' degli dei classici nello spazio soventiano, come richiamato anche in *Camminando per i Campi Flegrei* (vv. 8-10, «questo territorio una volta / abitato da eroi in fuga e divinità / dai nomi sdrucchioli o piani»). Ma c'è anche un'eco del panteismo latente di *Cu*, per quanto qui non filtrato dalla lezione di Bruno e Campanella. *Saccosaccone*: neo-formazione che aumenta, da un lato, la giocosità del testo, venendo l'accrescitivo spesso adoperato nei discorsi rivolti ai bambini, e il carattere magico di questo mezzo che non è più 'soltanto' un sacco, ma qualcosa d'altro, di maggiormente perturbante.

Cucciolo

L'azione si sposta dal momento del gioco a quello della sofferenza. Il testo è un unico piano sequenza sul decorso di una malattia del cucciolo, realizzato attraverso la giustapposizione di frasi indipendenti separate solo da pause deboli (si ricorre solo alla virgola). All'indebolimento progressivo del gatto si accompagna la messa in crisi del ruolo di un Io narrante incapace di affrontare il dolore del 'coinquilino', che pure prova ad assistere rimanendo ai margini dello spazio domestico. Se il comune soffrire è una prova della vicinanza del mondo animale a quello umano, è proprio l'uomo a soccombere di fronte al sopraggiungere della morte, presentandosi come un soggetto debole e disgregato.

Sebbene nel testo non si faccia esplicito riferimento a un gatto, è possibile trovare conferme a questa lettura dagli avantesti. Basta infatti osservare la poesia successiva alla prima versione di *Cucciolo* presente in Sc, «*Morta da due mesi e più*», che presenta la condizione postuma della casa in cui si muoveva l'animale. Qui, tra le *pareti* tra cui *sgusciava* il morituro, «se ne sta proprio serafica / la gatta di porcellana ad annusare / la decrepita irrealtà dell'unghia» (Sc, f. VI, c. 4r, vv. 11-13): il soprammobile sostituisce l'originale, quasi fosse un suo perturbante doppio.

Ideale controcanto di *Il gatto e il sacco*, la differenza con il componimento precedente non potrebbe essere più evidente. A una *brevitas* cantilenante e metricamente precisa si sostituisce uno sbilanciamento nella distribuzione dei versi e la perdita di qualunque funzione strutturale delle rime; all'atmosfera di gioco e innocenza si sostituisce la narrazione cruda dei sintomi della malattia del micio, compiuta insistendo su alcuni cambiamenti fisici che rievocano il ritratto espressionista del *Compagno* di UNGARETTI, *VU*, con la «bocca / digrignata» e la «congestione / delle sue mani» (vv. 5-9). Ma la poesia potrebbe essere costruita anche sul negativo di *Le chat* di Baudelaire, dedicata a un «beau chat, fort, doux et charmant» ('bel gatto, forte, dolce e grazioso', v. 3).

METRICA. Componimento monostrofico di 25 versi, con ultimo verso isolato sul modello della poesia di Bertolucci, che vanno dal quinario (v. 25) all'endecasillabo (v. 18); predominano i settenari, spesso accoppiati (vv. 3-4, 6-7, 9 e 11), e gli ottonari, che si concentrano in particolar modo verso la fine del testo, ai vv. 19-22. Tratto principale è la formularità con cui è costruito il testo: ogni nuovo momento è introdotto dalla costruzione 'a + infinito con particella pronominale', sì che «a vederlo, a sentirlo, a vederlo, a voler ancora sognarlo» scandiscono il procedere dell'osservazione poetica. Numerose le rime: si vedano «parete : sete» (vv. 11-12), l'ipermetra «infinitamente : perdentesi» (vv. 16, 19) e la sequenza conclusiva «toccarlo : sognarlo : parlo» (vv. 18, 23, 25); da segnalare anche le interne «senno : tentenno» (vv. 4, 9), «nulla : sulla» al v.

14 e la 'rima all'occhio' «gli : artigli» (vv. 21-22). Tra le assonanze e le consonanze, «mattine : dentini» (vv. 5, 7) e «inverno : tentenno» (vv. 6, 9).

A vederlo magro così	
stranito un gomito	
grigio accanto a una scarpa	
fuori di senno quasi	
a sentirlo tutte le mattine	5
soprattutto d'inverno	
rosicchiarsi i dentini	
distrutto da un male invisibile	
sulla soglia tentenno	
a vederlo pallido sgusciare	10
da parete a parete,	
indietro si volta ha sete	
e non sa gemere e non osa	
chiedere nulla, sulla	
soglia ho inseguito pensieri,	15
scivolo, a infinitamente	
amarlo così senza impedirgli	
di a poco a poco morire, a toccarlo	
come un respiro perdentesi	
in una brulla dimora,	20
e più non lo vedo e gli	
sono caduti gli artigli,	
a voler ancora sognarlo	
magro e stranito così:	
 fuggo e non parlo.	 25

att. Sc Pa91

Cucciolo] om. Sc 19 come un respiro perdentesi] come un respiro | perdentesi Sc 21-22 gli | sono caduti gli artigli] gli | artigli gli sono caduti Sc 23 a voler] a volere Sc 24-25 nessuno spazio bianco tra i vv. Sc

1-4. *A vederlo... quasi*: il primo senso sollecitato è la vista, che come si è più volte ribadito (cfr. *Nell'afelio, Mihi sunt, Ho io*) è subordinata all'udito e al tatto. In questo caso, però, è solo l'immagine della malattia che può dimostrare la gravità dello stato di salute dell'animale. *Un gomitolo grigio*: l'oggetto rientra tra i giochi prediletti dei felini, ma qui l'incertezza semantica lascia ipotizzare che il gomitolo grigio sia lo stesso animale, date le sue piccole dimensioni il colore del pelo (non ancora brillante nei cuccioli).

5-8. *A sentirlo... invisibile*: se la magrezza è il sintomo visibile che trasforma l'animale, il male rimane nascosto, e può essere avvicinato, come tante altre 'cose' della poesia soventiana, solo ricorrendo agli altri sensi. Si rovescia il miagolio di BAUDELAIRE, *Le chat*: «quand il miaule, on l'entend à peine, // Tant son timbre est tendre et discret» ('se miagola lo si sente appena, // tanto il suo timbro è tenero e discreto', vv. 4-5).

9-11. *Sulla soglia... parete*: il poeta si colloca in una zona di confine, per lasciare spazio all'animale che si muove a fatica; il rimanere «sulla soglia» testimonia anche però l'incapacità di affrontare – 'entrando' nella camera del degente – il dolore. *Sulla soglia*: il posizionamento è caratteristico delle personalità inquiete e incapaci di articolare parole. Si veda, a proposito, il testo inedito *Sulla soglia* (in MC, c. 17r): «Sulla soglia si accapigliano / hanno sudate ascelle e nuche / neppure si guardano ma pensano / a strapparsi di dosso brandelli / di putrida ipocrita pelle / solo artigli neppure una parola» (vv. 1-6). *Sgusciare*: passo caracollante, poco agile, tanto che c'è bisogno del sostegno delle pareti perché il gatto non crolli.

12-18. *Indietro... morire*: entrambi gli attori della scena sono vittime dell'incapacità, per quanto ben diverse siano le loro condizioni. L'animale è infatti costretto all'infermità: non riesce più a bere né a emettere suono (s'intenda così il 'sapere' del v. 13), ed è mera ironia il fatto che non osi chiedere nulla; il padrone, invece, rimane ancora «sulla soglia», non essendo in grado di impedire la fine del suo amico a quattro zampe. *Sulla soglia*: ripetizione esatta dell'espressione al v. 9. La scena non si è evoluta: l'Io è chiuso nei suoi pensieri, non sapendo contrapporre all'emergere mai così fisico della Morte il suo intangibile affetto.

18-22. *A toccarlo... gli artigli*: ultimo senso sollecitato è il tatto, ma la figurina è a tal punto smagrita e rimpicciolita da sembrare evanescente e la similitudine non si limita al confronto col respiro, ma inserisce quest'ultimo in uno spazio vuoto, o al massimo pieno soltanto d'aria. Così, quello che era stato ancora possibile vedere nell'*incipit* viene a mancare; il corpo sparisce, perdendo lentamente i suoi pezzi. *Brulla*: 'arida, spoglia, povera'. Aggettivo di ascendenza dantesca e montaliana: dal poeta genovese proviene la sua attribuzione agli spazi (cfr. *Oc, Elegia a Pico Farnese*, v. 55: «alla radura brulla»), mentre dantesca è la rima (qui interna) con *nulla*: «A quel dinanzi il mordere era nulla / verso 'l graffiar, che tal volta la schiena / rimanea de la pelle tutta brulla» (DANTE, *If XXXIV*, vv. 58-60). In *Cu* compare anche al v. 7 di *L'invernale*

silenzio: «le ossa in luoghi brulli».

23-25. *A voler... non parlo*: il presagio della morte è nel desiderio di sognare ancora la creatura, persino nel suo stato di malessere; il rifiuto dell'idea della perdita rende sopportabile persino la vita di un corpo «magro e stranito». *Fuggo e non parlo*: Sovente opta per la separazione del v. 25 dal blocco strofico in un secondo momento, al fine di accentuare la perentorietà dell'affermazione. A fronte della lunga diagnosi del cucciolo e della presa di coscienza conclusiva dell'avvicinarsi della fine, si sceglie di non affrontare l'argomento, *fuggendo* (rimanendo al di qua della *soglia*) e restando in silenzio.

Il drammatico piano sequenza di *Cucciolo*, momento più emotivo della sezione, viene contro-bilanciato da una poesia che diremmo scientifica, facendosi glossario di alcuni concetti chiave di *Cu*. Le parole di cui si fornisco le definizioni sono rimate tra loro. Si stabilisce dunque una relazione linguistica fra termini ‘tecnici’ della filosofia di Sovente: le ‘cose’, le creature che le abitano e la soggettività scissa dal mondo esterno. Filosofia, si badi, e non soltanto poesia, perché nonostante «obiectum, oggetto» e «subiectum, soggetto» non compaiano altrove nella raccolta è indiscutibile che rientrino tra i temi maggiormente discussi.

È vero, come scrive Daniele Claudì, che Sovente è interessato a percepire l’istante in cui «i confini tra soggetto e oggetto sono incerti, fino ad azzerarsi, quasi a confondersi nella materia» (CLAUDI 2013: 117). La persistenza della confusione-commistione con il mondo, però, non occulta la condizione di crisi in cui versa il soggetto, che se una volta poteva dirsi immerso «in vitae vastitate» deve ora fronteggiare un necessario e sempre irrisolto processo di ricomposizione. Torna il problema della definizione del soggetto, che in epoca post-moderna si presenta come disgregato e ‘liquido’; la figura del *puer* con cui si chiudono i componimenti trema, brancola, non giungendo alla serenità che potrebbe compiersi in una soggettività compiuta e finita.

Anche la comune *climax* metrica, che vede susseguirsi stanze sempre più lunghe, suggerisce una scala di complessità d’approccio alla definizione. Se definire l’*oggetto* dell’osservazione non crea particolari problemi, già l’*insetto* richiede più spazio, essendo un’entità che si sottrae – specialmente nella sua allegorizzazione – a univoche interpretazioni. Sembra particolarmente convincente, in questo caso, quella di CLAUDI 2013, per il quale «la presenza dell’insetto, con la sua stessa forma, allude a un nodo psichico nascosto: è proiezione, in definitiva, di una forza che giace nell’ombra: contro gli abiti dell’umana condizione» (*ibidem*). L’ultimo termine, poi, necessita quasi di un discorso a parte.

Definitiones

METRICA. Tre stanze di lunghezza crescente (4, 5 e 7 versi), in gran parte composte da settenari (vv. 1, 3, 9-10, 12, 14, 16). Sono osservabili micro-schemi metrici interni alle singole stanze: la prima vede l'alternarsi di settenari e senari; la terza, invece, di settenari e novenari, sebbene il v. 13, esattamente a metà della stanza, sia un ottonario. Diverse le allitterazioni e le assillabazioni: si comincerà da quella, chiastica, al v. 8, «IN iatu, iacere IN imis»; ma si vedano anche «Vitae Vastitate» (v. 11), «*furor, fugerit*» (v. 13) e «caecum caelum» (v. 15), peraltro assonanzata. Rima interna è «rimis : imis» (vv. 7-8); svolge tuttavia un ruolo considerevole nella tenuta del testo la rima in *-ectum* che, oltre a legare «obiectum» a «infectum : perfectum» (vv. 1, 3), crea un ponte tra i lessemi oggetto della *definitio*: «obiectum : insectum : subiectum» (vv. 1, 5, 10).

Obiectum: in fictionis
ordine esse, adspicere
infectum vel perfectum
effigierum pelagus.

Insectum: pars minima
naturae, punctum
se in rimis movens
in iatu, iacere in imis
vel autem lucem sugere.

5

Subiectum: olim fuisse
in vitae vastitate, nunc
se contra rostra frangere
cum furor somniandi fugerit,
ob alia aliaque specula
puer in caecum caelum ingreditur
et in saevitia tremit.

10

15

I-4. In fictionis... pelagus: la prima stanza può essere letta in chiave metapoetica. *In fictionis ordine essere*: pur conservando la sfumatura prettamente negativa della

tradizione cristiana di ‘menzogna, simulazione’ (per cui cfr. PIERNO 2008: 156), il termine *factio* rimanda al concetto di ‘finzione’ della retorica classica: l’oggetto della poesia trova nel meccanismo letterario il suo ordine. *Adspicere... pelagus*: ‘adspicio’ è un verbo di osservazione ricorrente nel latino di *Cu*; cfr. *Luna in circulo adfixa...*, v. 5: «campos desertos adspiciens»; *Tu, Cumae...*, v. 1: «Adspicio prata lunaria».

7-8. *In rimis... in iatu*: gli *insecta* si muovono tra crepe che sono, però, anche rime, dunque componenti della poesia; è il consueto gioco del duplice senso attribuibile al latino ‘rima-ae’.

10-13. *Vitae vastitate*: attraverso l’allitterazione, la vita viene rappresentata nella sua enormità, ma non si sottovaluti il significato, attestato dalla tradizione di ‘vastitas-vastitatis’ e altrettanto plausibile, di ‘deserto’, che indica un paesaggio sì immenso ma desolato. *Contra rostra frangere*: i *rostra* erano strumenti d’assalto montati sulle navi da guerra romane. La sineddoche riconduce al motivo navale, che in *Cu* si lega allo smarrimento e alla distruzione; cfr. *Nel gorgo di un deviante blu*, vv. 19-20: «la nave perduta nel gorgo / di un deviante blu».

14-16. *Ob alia... tremit*: ‘verso altri specchi il fanciullo entra in un cielo cieco e trema per la ferocia’. Il *puer*, attratto dai *simulacra* riflessi dagli *specula*, si perde in uno sfondo privo di vie d’uscita, claustrofobico nonostante la sconfinatezza; da qui il suo tremare per la *saevitia* di uno spazio in cui non c’è traccia di vita.

Definizioni

METRICA. Tre stanze di lunghezza crescente (4, 5 e 7 versi) composte da versi che vanno dal senario al tredecasillabo. Particolarmente lunghi, rispetto alla media del testo, i versi della terza stanza, che dovendo ‘definire’ un concetto complesso come quello del soggetto necessita di maggiori spazi metrici. Sono numerose le allitterazioni e le assillabazioni: «particeLLa, deLLa, neLLe» (vv. 5-7); «ipoGei Giacere» (v. 8); «oppUre, sUcchiare, lUce» (vv. 8-9); «Bui, BamBino, alliBito Brancola» (vv. 15-16). Rime nella prima e terza strofa: «apparenze : escrescenze» (vv. 2, 4); «vivente : niente : miseramente» (vv. 11, 13); come in *Definitiones*, svolge poi un ruolo importante nella tenuta del testo la rima in *etto* che crea un ponte tra i vocaboli indagati («oggetto : insetto : soggetto», vv. 1, 5, 10) e, inoltre, si riverbera nella prima stanza grazie all’internia «infetto : perfetto» (v. 3).

Oggetto: nell’ordine
radicarsi delle apparenze,
l’infetto mare perfetto
guardare delle escrescenze.

Insetto: particella
della natura, punto
vagante nelle crepe, nel vuoto,
negli ipogei giacere oppure
succhiare la luce. 5

Soggetto: essere una volta stato
nel turbine del vivente, ora
rompersi contro il niente,
il furore di sognare miseramente
svanito, per specchi e specchi
a bui fondali va il bambino
e allibito brancola. 10
15

3-4. *Il mare delle escrescenze*: lemma inusuale per indicare una sporgenza, che

potrebbe provenire da MONTALE, *D72, Kingfisher*: «tentammo di acciuffare chi avesse pelo o escrescenze» (v. 2).

5-9. *Insetto... luce*: attraverso l'uso dell'infinito, anche il termine meno astratto della sequenza si fa nozione generalizzabile: 'è insetto' tutto quanto componga, anche in minima parte, il mondo naturale, o che risieda nelle cavità della terra. *Insetto*: la rima «oggetto : insetto», poi prolungata da «soggetto», lega i tre termini di questa tassonomia poetica; successivamente, la vicinanza dei concetti di 'oggetto' e 'insetto' sarà in *Ca*, «*Dai corpi le tracce...*», vv. 14-18: «Hanno / riflessi, hanno macchie / gli oggetti, gli insetti / che la mente invadono / la casa». *Nelle crepe, nel vuoto, negli ipogei*: per quanto «negli ipogei» vada riferito al verbo *giacere*, e «nel vuoto» valga invece come punto di raccordo tra il vagare e il giacere dell'insetto (proprio in quanto vuoto; a dimostrare che disposizione delle parole e loro significato collaborano in sede ermeneutica), quella che viene a formarsi è una triade che insiste sui singolari spazi occupati dalle «particelle della natura». *Ipogei*: costruzioni sotterranee artificiali o riadattate dall'uomo a partire da cavità naturali.

10-16. *Soggetto... brancola*: il soggetto poteva dirsi un tempo del tutto inserito nel flusso del mondo; la sua crisi consiste nel non potersi più riconoscere nell'alterità, perché l'antica ricchezza è stata sostituita dal niente. Una chiave di lettura di *Cu* è del resto la ricerca di elementi allotrî, nascosti e persino silenziosi che possano quanto meno offrire una nuova forma della soggettività.

Insetti e sottopassaggi

Oltre che «sismografo» (secondo la definizione di ALFANO 2013: 129), Sovente è anche un 'poeta entomologo'. Sono già emerse copiose formiche, cervi volanti e api; la sezione III presenta quasi immediatamente dei *tarli*, ed è appena stata offerta una definizione dell'insetto (una «particella / della natura»). Tuttavia, è solo con *Insetti e sottopassaggi* che il microscopio dell'autore mette a fuoco senso e ruolo della più longeva delle classi animali, che vanta precedenti poetici significativi nel barocco napoletano, e in special modo nella poesia di Giacomo Lubrano, che addirittura tra le sue *Moralità* dalla *considerazione del verme setajuolo*.

L'insetto è, per usare una parola cara al poeta, il 'superstite' per antonomasia: è la sua capacità di adattamento alle condizioni esterne a renderlo in grado di superare le epoche e di non soccombere nei contesti ambientali più diversi. Come si legge ai vv. 10-12, sono spesso nelle case, e ancora in *Ca* si legge che «hanno / riflessi, hanno macchie / [...] gli insetti / che la mente invadono / la casa» («*Dai corpi le tracce...*», vv. 14-18). Lo spazio privilegiato di questi insetti è, però, il vuoto che permea la surrealità flegrea e nel quale si iscrive la lingua (cfr. *Lingua* e *La lingua*), di cui sono un vero e proprio correlativo oggettivo, come anticipavano già alcune precedenti analogie tra l'inerpicarsi delle formiche sui muri e i «signa» che invadono le «chartas» (cfr. *In gurgite temporis*, vv. 1-2). Nell'attraversamento del 'niente' e nell'adozione di una prospettiva metamorfica stanno le condizioni di sopravvivenza della parola e, con essa, dell'umanità.

METRICA. Componimento monostrofico di 12 versi in gran parte riconducibili al novenario, sebbene non si individuino significative coincidenze accentuali; più lunghi i vv. 7 e 12, che concludono i due periodi in cui è divisa la poesia. Come accade spesso nel caso di versi chiusi da monosillabi, il v. 11 risulterebbe un endecasillabo se lo si integrasse con lo «sbucassero» del successivo; Sovente preferisce il fortissimo *enjambement*, anche per rendere testualmente lo 'sbucare' improvviso degli insetti. Lontanissime le poche rime ravvisabili: «lentamente : niente» (vv. 1-12), intervallata dall'interna «attentamente» (v. 8), che di fatto apre, spezza e chiude la poesia. Si noti infine l'allitterazione ai vv. 3-5 «BUio, BrUni, Bianco», che imposta il cromatismo della prima parte.

Hanno imparato lentamente
a percorrere i sottopassaggi
del buio tutti questi insetti

bruni iridescenti invisibili
e spargono segni nel bianco 5
di una strada che s'inerpica
su ripidissime pareti di tufo.
A guardarli attentamente somigliano
a strani asteroidi a punte d'ago
tutti questi insetti che si addensano 10
tra bende e tende come se
sbucassero dai sottopassaggi del niente.

1-4. *Hanno imparato... buio*: la lentezza dell'apprendimento è concessa dalla longevità della classe degli insetti, presenti sulla Terra da milioni di anni. *Sottopassaggi del buio*: non-luoghi che consentono il transito tra ere e mondi. Il termine 'sottopassaggio' ricorre già in *CP*, *Emergenza*, vv. 1-2: «Filo di ferro intorno ai palazzi / schiene anonime violano i sottopassaggi». *Bruni... invisibili*: il contrasto cromatico è solo apparente e soccorrono a sfumarlo tanto l'asindeto quanto la *climax*. Se il «bruno» è il colore naturale di moltissimi insetti urbani, come le blatte e gli scarafaggi, l'iridescenza è propria di altri coleotteri non meno presenti ma più difficili da vedere, quando non proprio «invisibili». Solo l'occhio attento del poeta può scovarli e interrogarli in quanto testimoni della storia millenaria.

5-7. *E spargono... tufo*: analogia che svela la simbiosi tra mondo animale e pratica scrittoria. Gli insetti si sovrappongono alle lettere, ai caratteri singoli che lasciano i loro «segni nel bianco» delle pagine di *Cu*, libro dedicato a un territorio ricco di pareti tufacee come quelle dei paesi della provincia napoletana.

8-9. *A guardarli... d'ago*: la seconda parte della poesia presenta una struttura pressoché identica all'*incipit*: un predicato verbale (lì un tempo composto, qui anticipato da una preposizione) e poi un avverbio, che funge da richiamo interno. Il v. 9 realizza la caratteristica coincidenza di cosmico e microscopico dell'immaginario soventiano, collegando un termine astronomico a uno della più umile quotidianità.

10-12. *Tutti... niente*: è già in *Un piede*, in MC, c. 28r, che «si affollano intanto sul letto / sfatto insetti di ogni specie che / a turno si contendono brandelli / di coperta e di lenzuolo» (vv. 5-8); ed è probabile che il tessuto di coperte e lenzuoli sia lo stesso di «bende e tende». *Tutti questi insetti*: l'espressione è esattamente la stessa del v. 3. L'insistita deissi costringe il lettore a cercare questi insetti, 'trovandoli' nella pagina libresca. *Bende... tende*: la semi-omofonia dei termini confonde, e in tal modo unifica, lo spazio di movimento degli insetti.

Comincia la sequenza, peraltro piuttosto lunga, dedicata agli uccelli, la presenza più significativa del bestiario di *Cu* assieme agli insetti. Nella prima sua opera poteva scrivere «sento l'uccello imbalsamato / spiccare il volo oltre il suo finto / nulla» (*UN, Ingannarmi*, vv. 6-8); dove la logica del ciclo della vita soccombe alla potenza vitalistica di cui è portatrice la figura, che ha evidentemente sempre animato la fantasia del poeta. Inevitabile considerare come modello del presente nucleo la sezione *Uccelli* del *Canzoniere* di Umberto Saba, che presenta peraltro un componimento eponimo molto affine per vitalismo alla presente coppia: «L'alata / genia che adoro – ce n'è al mondo tanta! – / varia d'usi e costumi, ebbra di vita, / si sveglia e canta» (SABA, *C, Uccelli*, vv. 1-4).

I testi si compongono di due sole frasi, ed è facile riconoscerne i nuclei fondamentali. Nelle prime parti, si descrivono gli uccelli come portatori di desideri e *lucēs*: se i primi sono da ricondurre al sogno del volo, antropologicamente antichissimo, le luci sono generate da movimenti e colori di queste creature che si comportano come 'fosfeni', per usare un termine visivo di Zanzotto (cfr. ALFANO 2010: 15).

Le seconde parti trattano invece delle modalità di dialogo interne agli stormi. È importante notare che gli uccelli di Sovente non cantano, come pure ci si aspetterebbe da una tradizione millenaria (per restare agli autori presenti nella filigrana di *Cu*, si pensi a LUCREZIO, I, v. 256: «Frondiferasque novis avibus canere undique silvas», 'e selve frondose echeggiare delle recenti nidiate'), ma 'stridono'. Non un suono piacevole, il loro, ma un rumore che s'impone all'ascolto, reso ancora più vivido dalla comparazione con le porte «limosae, fangose» perché poco oliate e, quindi, lasciate all'incuria. Le forme di comunicazione degli uccelli sono lontane e però simili a quelle dell'uomo, dato che il linguaggio altro consente pur sempre di raccontare, attività fondativa di una civiltà.

Aves

METRICA. Componimento monostrofico di 10 versi che vanno dal senario all'ottonario, con un unico quinario al v. 8. Il componimento si apre con il polittoto «avibus aves» (v. 1), ripetuto ai vv. 8-9. Rime interne ai vv. 4 e 8, «ferentes : stridentes», e al v. 9 la ricca «aves : suaves», che dà luogo alla sequenza allitterante «AVibus AVes, suAVes» intrecciata con «SUB noctem, SUBtiliter» (vv. 9-10). Si notino inoltre gli omoteleuti alternati «lucēs, alas, ferentes, poenas» ai vv. 2-5.

Cum avibus aves	
aethera dividunt, lucēs	
cupidinesque per alas	
hieme et vere ferentes.	
Suas poenas, sua itinera	5
in ventorum nequitia,	
diutius quam ianuae limosae	
stridentes, avibus	
aves sub noctem suaves	
enarrant subtiliter.	10

1-2 *Aethera*: per osservazioni sull'uso di 'aether-is' si veda il commento a *In flatu*, che attesta il termine ai vv. 4-6: «“Cur / per saecula vox per aethera / volucrum patet?”». La scelta consente in questo caso di prolungare la sequenza allitterante in *a*.

5-6. *Suas poenas... nequitia*: rispetto al testo italiano, l'aspetto negativo precede quello positivo, e si dà maggiore spazio a quanto viene visto e sofferto, ossia le pene e i percorsi. *Nequitia*: è termine ricorrente nella Bibbia; vale 'peccato grave' (cfr. PIERNO 2008: 183), ma anche 'malvagità, perfidia'.

8-10. *Avibus... subtiliter*: gli uccelli che si dividono 'i cieli' (così andrebbe tradotto «aethera») sono gli stessi che di notte si ricompongono in comunità. La ripetizione del polittoto «avibus aves», spezzato dall'*enjambement* rispetto alla prima occorrenza (v. 1), segna la composizione ad anello. *Aves... suaves*: il gioco di parole è ripetuto, ma invertito, in *In specu*, v. 33: «suaves volunt aves».

Gli uccelli

METRICA. Componimento monostrofico di 10 versi, per la maggior parte settenari (vv. 1, 5-6) e novenari (vv. 2-3, 8, 10) in qualche caso legati ritmicamente come nella serie anapestica ai vv. 1-2 («Si dividono l'aria gli uccelli tra loro sulle ali portando»). Eccezion fatta per la rima identica, impreziosita dal polittoto, «agli uccelli : gli uccelli», non sono presenti significative sequenze rimiche o foniche: si veda soltanto l'allitterazione «SOglia : SOavi» (vv. 9-10). Spicca invece il forte iperbato ai vv. 5-10, con la preposizione principale collocata direttamente in chiusura.

Si dividono l'aria
gli uccelli tra loro, d'inverno
e a primavera luci e brame
sulle ali portando.
Ciò che vedono e soffrono 5
nel tumulto dei venti,
più delle porte fangose
a lungo stridendo, agli uccelli
sulla soglia della notte gli uccelli
soavi e precisi raccontano. 10

5. *Ciò che... soffrono*: letto assieme ad *Aves*, il testo presenta una sorta di chiasmo sulla distanza, avendosi i negativi agli estremi («Suas poenas, soffrono») e i positivi nel mezzo («sua itinera, ciò che vedono»).

6. *Nel tumulto dei venti*: l'accento biblico di *Aves* cede il posto al ricordo dantesco del 'tumulto' delle «diverse lingue, orribili favelle / parole di dolore, accenti d'ira, / voci alte e fioche, e suon di man con elle» di *If* III, vv. 25-28. La confusione, ma anche la straordinaria vivacità del passo dantesco ben si adatta al connubio di visione e sofferenza espresso al v. 5.

Coppia tutta orientata alla trascrizione delle 'scie' d'immagini prodotte dal volo delle rondini, che amplificano le «luces cupidinesque, luci e brame» degli *Uccelli* che le precorrono. Sulla scorta degli effetti-luce diffusi dagli *aves*, lo sguardo resta fisso su voli ed esibizioni aeree, stavolta di una specie ben definita quale la rondine. Difficile trovare un volatile maggiormente connotato da un punto di vista simbolico: la rondine è da sempre sinonimo di rinascita, rigenerazione, e tale resta nella poesia del Novecento, se si pensa alle rondini sabiane che, di ritorno dall'inverno, «faranno alto clamore / sugli alberi al ritrovo del viale / XX Settembre» (SABA, *Quest'anno...*, vv. 3-5). Oltre la tradizione, però, e tenendo conto degli avantesti, si può stabilire un'affezione particolare per questo uccello. Nella memoria poetica dell'autore, l'osservazione delle rondini si lega infatti a una voce familiare, forse una donna amata. Così recita l'inedito *Una voce* (in MC, c. 33r): «“Vengono le rondini / tutte si addensano qui / tu mi guardi e si / ricomponi il limite”» (vv. 9-12).

Dopo una brevissima esposizione della situazione poetica (nei primi due versi dei testi si delineano tempo e oggetto della visione) lo sguardo scorre dal singolo al collettivo: della rondine si focalizzano parti del corpo che sembrano muoversi in autonomia, come le ali e la coda; gli uccelli diventano agglomerati di pezzi in continua trasformazione. Ma a uno sguardo grandangolare gli stormi che si muovono all'unisono, compatti pur nella distinzione dei singoli, ricordano il flusso dell'acqua: da qui l'immagine dei *flumina nigra*, il cui colore è dovuto al piumaggio scuro. I movimenti serpentini e sghembi del volo, sempre in procinto di imboccare «traiettorie infinite», rendono manifesta la commistione panica su cui si regge lo spazio di Sovente, geometrizzata nel «vorticem stillantem, stillante vortice» in cui si mescolano luci e *figurae*, fenomeni ottici e *signa* comunicativi.

Sub vesperum hirundines

METRICA. Componimento monostrofico di 13 versi compresi tra il settenario e il decasillabo. Data anche la scarsa varietà di metri adottati, non si verificano forti escursioni metriche, e anzi i versi sono disposti in modo tale che possano coagularsi in piccole sequenze ritmiche, come accade con l'alternarsi di misure riconducibili a novenari e decasillabi ai vv. 4-8 o ai tre settenari, benché di impostazione ritmica diversa, ai vv. 9-11. Oltre la rima «proiectae : intersectae» (vv. 3-4) e l'interna «fingunt : pingunt» (vv. 11-12), sono molte le rime sdruciole rafforzate da fenomeni allitterativi o da omeoteleuti, come «limitem : vorticem» (vv. 5, 9), «flUMina : nUMerus» (vv. 6-7) e «vesperum : spectaculum» (vv. 12-13). Allitterazioni e assillabazioni sono anche «Silenter Sonantia» (v. 7) e «fingunt, figuris» (vv. 11-12).

Hirundines multae sub vesperum

undatim rotant multaeque

in aethera caudae proiectae

ut virgulae alae intersectae

extra ventorum alaeque limitem

5

in oculos parvos franguntur

nigra silenter sonantia flumina

motum alit extremus numerus

linearum atque vorticem

stillantem in quo hirundines

10

lucis fingunt ac aethera

pingunt figuris, sub vesperum

oculos vincit illud spectaculum.

2. *Undatim rotant multaeque*: 'a onde volteggiano e in tante'. Predicato e avverbio si attengono ai contenuti di *Prima di sera le rondini*, ma *multae* rimette al centro del verso lo stormo, visto non come insieme di *schiere* di uccelli, ma come gruppo di singolarità a loro volta scomponibili in *alae* e *caudae*.

5. *In oculos... franguntur*: gli occhi sono detti 'piccoli'. Varrà 'indifesi' – il che avvicinerebbe *parvos* a *inermi* del testo italiano – ma suggerisce anche l'effettiva dimensione dell'essere umano-spettatore di fronte allo *spectaculum* della natura.

11-12. *Luces... figuris*: si insiste sull'atto creativo degli *aves*, che 'plasmano' luci e

‘dipingono i cieli di figure’. Per la costruzione ‘aethera pingunt figuris’ si veda LUCREZIO, IV, v. 336: «palloribus omnia pingunt» (‘aspergono di pallore tutte le cose’).

Prima di sera le rondini

METRICA. Componimento monostrofico di 13 versi compresi tra l'ottonario e l'endecasillabo. La contenuta varietà di misure agevola il riconoscimento di costanti e ripetizioni ritmiche: si vedano gli endecasillabi *a minori* in cui compaiono le *rondini* (vv. 1, 10), entrambi con accenti di I-IV-VII-X, o i due decasillabi ai vv. 7-8, con *ictus* di III-VI-IX; ed è da segnalare anche la sequenza di doppi quinari con cui si chiude il testo (vv. 12-13), che imposta una scansione accentuata delle diverse parti del discorso (concorre a questa lettura anche l'utilizzo dell'inciso al v. 13). Una terna di rime molto semplice è «catapultate : intersecate : scampate» (vv. 3-5), ma si spiega all'interno del parallelismo; più 'ardite' le sdruciole «sbattono : alimentano : vortice» (vv. 6, 8-9) e la consonanza «tante : vibranti» (vv. 1, 7).

Prima di sera le rondini tante
a onde volteggiano a schiere
code nell'aria catapultate
ali come virgole intersecate
e ali al giogo dei venti scampate 5
contro gli occhi inermi sbattono
fiumi oscuri in silenzio vibranti
traiettorie infinite alimentano
il moto e uno stillante vortice
dove le rondini tracciano luci 10
e graffiti spargono all'aria,
prima di sera quello spettacolo
– che sortilegio! – domina gli occhi.

1-2. *A onde... a schiere*: il verso si effonde nella spiegazione delle forme del volo per mezzo dei complementi di modo.

5. *Contro... sbattono*: come spesso accade, il predicato verbale è esattamente nel mezzo dei due soggetti a cui è riconducibile; a 'sbattere' sono tanto ali e code quanto i «fiumi oscuri in silenzio vibranti» che costituiscono la visione d'insieme di quelle parti del corpo delle rondini. *Inermi*: gli occhi si arrendono alla bellezza del volo delle rondini.

8. *Traiettorie infinite alimentano*: identica costruzione di traiettorie seguito da

aggettivo e tempo presente è in *B*, *Traiettorie continue e rimasugli*: «Traiettorie continue congiungono / sghembe esistenze» (vv. 1-2).

10-11. Dove... all'aria: oltre ai segnali luminosi connessi al movimento, gli stessi introdotti in *Uccelli* («a primavera luci e brame / sulle ali portando», vv. 3-4), le rondini spargono *graffiti*; come dire una forma di scrittura primordiale, forse rudimentale ma già in grado di veicolare un messaggio.

12-13. Prima di sera... gli occhi: lo spettacolo *domina* gli occhi perché annulla quanto lo circonda. *Che sortilegio!*: l'uso dell'esclamazione in inciso è attestato sin da *UN*: «gli ultimi residui di vita e pisciano / – come pisciano! – sulle loro grossolane / risate» (*Sporcano il teatro*, vv. 4-6). C'è un aspetto magico nell'osservazione del volo. Resta un incanto prettamente estetico, e non una prassi attraverso cui predire il futuro, come accadeva nell'antica Roma con gli auspici.

Fermezza e debolezza

Finora il volo ha incantato il poeta-spettatore e disseminato messaggi nella lingua altra che la poesia è chiamata a esplorare; può accadere, però, che provochi una riflessione su come l'individualità può scongiurare il peso dell'*assenza*. Lo spessore intellettuale del presente testo è misurabile dal fatto che gli animali non sono più nominati in quanto tali, ma per i processi fisici e mentali che innescano. Lo stesso accadeva in *Mens* e *La mente*, ed è interessante notare che anche in quei due testi compariva la figura del *tarlo*: allora, però, era proprio l'azione degli insetti sul legno a generare l'interrogazione mentale su «cosa li faccia nascere». Ora, il «tarlo dell'assenza» assolve al ruolo di semplice metafora, se non proprio di modo di dire, mentre le altre creature ivi citate, l'*aquila* e il *rondone*, a rappresentare l'intera e diversificata classe degli uccelli, contribuiscono al «difforme inanellarsi di scorci» che si proietta nel corpo del soggetto.

In effetti, la poesia si può riassumere in questo modo: i *luoghi* del sangue – espressione con cui andranno intese sensazioni di vario tipo, 'chiare o tenebrose' – sottraggono il senso della mancanza agli scorci che emergono dal subconscio quando si ascoltano o osservano fenomeni naturali che svolgono anche funzioni archetipiche (vv. 1-9). Tale visione può facilmente interrompersi quando avviene un cambiamento esterno o nell'intimo dell'individuo. Una volta perduta l'immagine, i *luoghi* scompaiono lentamente (vv. 10-18). *Fermezza* sarà allora la qualità che consente di fronteggiare l'incombere del senso di assenza; *debolezza*, l'incapacità di trattenere, nonostante gli affanni e le distrazioni, quello stesso stato d'animo.

METRICA. Due stanze di 9 versi ciascuna. Il componimento è perfettamente speculare: il primo e l'ultimo verso, in rima tra loro, presentano il costrutto 'come per + nome'; il secondo e il penultimo verso sono dedicati ai rapporti dei luoghi con il sangue; il sesto e il 'sestultimo' verso (v. 13) sono endecasillabi irregolari aventi in comune un accento di VII che precedono o seguono due versi in anafora («quando mormora, quando da una rupe», vv. 7-8; «qualcosa traluce / qualcosa si spezza», vv. 11-12).

Come per fermezza
nel sangue crescono i luoghi
chiari o tenebrosi
costantemente protesi a sottrarre
il tarlo dell'assenza
al difforme inanellarsi di scorci

5

quando mormora l'acqua
quando da una rupe rimbalza
un'aquila un rondone.

Inavvertitamente nella pupilla 10

qualcosa traluce
qualcosa si spezza
con il prolungato battito o brivido
di una mano furtiva

tra il lino e la lana 15

ed è a quel punto che
si dissolvono i luoghi nel sangue
come per debolezza.

7-9. *Quando... rondone*: gli *scorci*, da intendere come scenari, si sovrappongono e si susseguono in presenza di particolari fenomeni acustici e visivi. L'acqua, e il suo mormorio, è una delle figure più produttive dell'intera opera di Sovente; non è un caso che già il precoce VERDINO 2002 indicasse «una varia predicazione dell'acqua» (373) tra gli epicenti della linea 'catalogatoria' di *Cu*. «Voci d'acqua» compaiono in *Donna flegrea madre* (v. 3); lo stesso tema, approfondito, compare poi in *Acqua mediterranea* e la coppia *Aqua et ellipsis / L'acqua e l'ellisse*. *Un'aquila un rondone*: per la presenza del rondone tra le rocce, cfr. MONTALE, *OS, Riviere*, vv. 41-42: «[...] rocce brune / tra spumeggi; frecciare di rondoni».

13-15. *Con il prolungato... lino e la lana*: difficile sciogliere con sicurezza la figura della 'mano furtiva', ma si potrebbe pensare all'avvicinarsi della morte come momento in cui la fermezza – e con essa ricordi e sensazioni (i luoghi) – va dissolvendosi. Contribuiscono a questa lettura due riferimenti intertestuali: il primo è *traluce*, 'risplende', espressione non comune che compare spesso nella poesia italiana che tratta di ambiti ultraterreni: cfr. PETRARCA, CCCLVII, vv. 6-7: «et tanta luce / dentro al mio core infin dal ciel traluce». Il secondo è il verso «tra il lino e la lana»; non è da scartare l'ipotesi di un mero gioco di consonanze, ma si pensi almeno ad ARIOSTO, XXXIV, 88, vv. 1-3: «ch'ogni sua stanza avea piena di velli, / di lin, di seta, di coton, di lana, / tinti in vari colori e brutti e belli» (corsivi nostri). I tessuti in questione servono alle Parche per filare le vite mortali.

Tanti secoli fa

(A Giovanni Raboni, dopo aver letto *La notte degli storni*)*

È Sovente stesso, in una noticina in carattere minore, a dichiarare il dedicatario e la fonte d'ispirazione di questo testo: «A Giovanni Raboni, dopo aver letto *La notte degli storni*». Come segnala ancora l'autore, in una nota a piè di pagina, la poesia di Raboni esce il 15 aprile 1989 sul n. 15 di «7», supplemento del «Corriere della sera». Il testo viene composto intorno al 1988; successivamente, Raboni lo inserisce nella raccolta *Barlumi di storia* (Milano, Mondadori, 2002), eliminando il titolo. Questo il testo della redazione comparsa su *Barlumi*: «Cantano di paura nel giardino / sterposo, pieno di buio, gli storni / del convento. Nessuno più di lei / fortifica la voce, / neanche l'amore. Più tardi, già mattina, / un dolce servitore, per vecchiezza / stropicciando le sillabe, ci dice / che questo fanno gli storni: da ogni lato / d'ogni campo o giardino / che stimano loro dimora / mettono sentinelle perché stridano / se qualcuno, bestia o persona, / ne oltrepassa i confini... E che distinguono / fra un pericolo e l'altro, / fra spoliazione e morte... Così gridano / quel loro canto che da sempre è di terrore / ma a volta a volta varia, ci sussurra / il nostro informatore. Ma di quanto / e come varia non sa dire, e neanche ha posto, / ci sembra, fra i suoi pensieri canuti» (cfr. RABONI, *BS*: 1227).

In *Cantano di paura nel giardino* gli storni conoscono il sentimento umano della paura; Sovente ritrova insomma il parallelo animali / comunità umana nella poesia di un autore che avverte come un sodale, e a cui rende omaggio riarrangiando in maniera personale lo stesso tema. Ma la dedica al poeta milanese è solo un episodio della stima reciproca suggellata nell'accoglienza di *Cu* nella collana «Poesia» diretta proprio da Raboni. E versi raboniani costituiranno ancora l'epigrafe di *Ca* («Sì – ma memento anche dei semivivi / e dei semimorti, di quanti / si dissanguano invano, / della ferita che non muta / in qualcosa di ricco e strano»).

METRICA. Due stanze di 11 e 5 versi, separate da un v. 12 isolato. A un esordio piuttosto regolare fatto di coppie isosillabiche – senari i vv. 1-2, ottonari i vv. 3-4, novenari i vv. 5-6 – segue una metrica libera basata su versi lunghi (si contano anche un tredecasillabo e un dodecasillabo); lo stesso contenuto della poesia, del resto, mal si presta a gabbie metriche eccessivamente rigide. In assenza di ri,e si deve segnalare la consonanza «chiave : cinguettava» (vv. 6-9). Non mancano in compenso allitterazioni e assillabazioni: «ucceLLi canceLLano» (v. 2); «barriera, alba» (vv. 13-14); «ALi, appenA L'ALba» (vv. 13-14).

Scrivono non visti

gli uccelli cancellano
 pensieri lievi in un punto
 dove la luce si sfalda
 e affluiscono orme straniere. 5
 Nessuno possiede la chiave
 per decifrare il loro alfabeto.
 Tanti secoli fa c'è stato
 un monaco tibetano che cinguettava
 su papiri candidi via via 10
 trafitti da segnacoli danzanti.

Monaco-uccello... uccello-monaco...

Si forma una barriera d'ali
 appena l'alba viene sulla vicina
 montagna che in giro dicono 15
 abitata da uno strano vecchietto
 che si nutre di chicchi di grano.

* La poesia di Raboni è uscita su «7» supplemento n. 15 del «Corriere della Sera», 15 aprile 1989.

1-5. Scrivono... straniere: l'apertura presenta una tipica coppia di versi ossimorici: gli uccelli scrivono e cancellano a un tempo, sebbene le due azioni abbiano identico valore perché compiute senza che nessuno riesca a vederle. Sta di fatto che la conoscenza della scrittura è un tratto che accomuna gli uccelli all'uomo; tuttavia, la scrittura aviaria è assolutamente precaria. Votata ai *pensieri lievi*, che sembrano destinati a sparire a causa dei loro contenuti, si colloca in un punto di diffrazione della luce (che rende difficoltoso anche solo riconoscere i tratti delle potenziali lettere) e passaggio di corpi estranei.

6-7. Nessuno... alfabeto: il regno animale è affascinante perché capace di una comunicazione non-verbale (cfr. ITALIANO 2000: 95). Nessuno potrebbe decifrarlo, né ci riesce l'*informatore* della fonte ispiratrice del componimento; cfr. RABONI, *BS, Cantano di paura nel giardino*, vv. 15-20: «Così gridano / quel loro canto che da

sempre è di terrore / ma a volta a volta varia, ci sussurra / il nostro informatore. Ma di quanto / e come varia non sa dire, e neanche ha posto, / ci sembra, fra i suoi pensieri canuti».

8-12. *Tanti secoli... uccello-monaco*: il monaco è una figura ibrida che possiede l'antica conoscenza del linguaggio della natura. Si sarebbe potuta attingere una figura simile dalla tradizione cattolica: basti pensare a San Francesco, noto interlocutore di uccelli e autore di uno dei testi sulla natura più importanti dell'intera tradizione italiana (le *Laudes Creaturarum* di Francesco d'Assisi). Tuttavia, collocando il personaggio in un tempo remoto (ma si noti l'uso del passato prossimo e dell'imperfetto; la distanza temporale è meno rigida per chi convive con le macerie 'trans-storiche', come le definirebbe OTTONIERI 2013: 122) e in un posto lontano come il Tibet, Sovente può accentuarne i tratti mitici. Si consideri inoltre il diverso rapporto che la cultura buddhista, dominante nelle regioni sud-orientali dell'Asia, intrattiene con la vita animale, considerata al pari di quella umana perché una delle condizioni di esistenza nel *samsara*, e che pertanto va rispettata e anzi aiutata a raggiungere il *nirvana*. *Monaco-uccello... uccello-monaco*: formazioni che, nel semplice scambio di lessemi, restituiscono la possibile simbiosi tra l'elemento umano e quello animale. Se il *monaco-uccello* è il tibetano che conosce i segreti della comunicazione della natura, l'*uccello-monaco* è il volatile che come un amanuense «scrive non visto», tramandando una propria cultura con media diversi da quello di cui dispone l'uomo.

13-17. *Si forma... di grano*: altro omaggio al testo raboniano, che ai vv. 6-8 introduce «un dolce servitore, [che] per vecchiezza / stropicciando le sillabe, ci dice / che questo fanno gli storni». Lo stormo in volo alle prime ore dell'alba sembra voler proteggere un ultimo personaggio centaurico, un'altra leggenda, ma stavolta locale e vivente. Sono ancora possibili, per quanto risultano strani, connubi tra le forze della natura, e proprio il regno animale sa tutelare gli uomini a esso più affini. Il motivo del vecchio isolato che abita su una montagna, solitamente un saggio o un aiutante, ha una certa fortuna nel folklore europeo; tantissimi i casi riportati nel *Cunto de li cunti*, come nel caso dell'*uerco* di buon cuore che siede «a la pedamentina de na montagna, cossì auta che faceva a tozza-martino co le nuvole» (BASILE, *Cunto, Lo cunto dell'uerco*). *Si nutre... di grano*: Di simili costumi, ma decisamente più bestiali nei loro tratti, sono gli *altri* dell'omonimo inedito: «li penso irreali, fantastici, fanatici / animali intenti a catturare / cibi avventizi, vagabondi germi» (*Gli altri*, in MC, c. 6r, vv. 4-6).

Becchi

Ultima poesia del nucleo aviario, in cui gli uccelli finalmente migrano («si allontanano a due a due»). Nel momento in cui lasciano la scena, in un modo silenzioso e discreto («in un rumore di anonime fibre») che contrasta con lo *spectaculum* delle poesie precedenti, ricompaiono oggetti e motivi più simili a quelli della sezione I. Sedie, stanze, vicini di casa riportano il lettore in una dimensione domestica ma tutt'altro che rassicurante: tornano anzi i problemi dell'incomunicabilità, il motivo dell'inverno come stagione della spossatezza e del malessere (che colpisce persino l'inanimato delle sedie) e personaggi umani indefinibili, *maschere* e anonimi *ospiti* che, contrariamente agli animali, impediscono qualunque possibilità di dialogo. Eppure, nonostante le precauzioni dei «vicini di lusso», gli uccelli tornano con il loro carico di colori, che riconquistano lo spazio poetico e concedono un'ultima 'distrazione'.

Sembra allora chiarirsi, finalmente, il significato degli uccelli come evasione, sottrazione agli obblighi della vita nella società consumista, in definitiva come simbolo di libertà. A sostituirli in quanto simbolo vitalistico, come avvisavano i vv. 7-9 di *Fermezza e debolezza*, è l'immagine dotata di potenza altrettanto inesauribile dell'*acqua*, che acquista sempre più spazio nei versi di *Cu* (lo suggeriscono, forse non senza volute sfumature metapoetiche, i vv. 14-16 del presente componimento).

METRICA. Componimento monostrofico di 24 versi compresi tra il quadrisillabo e il tredecasillabo. L'ampia varietà di metri non si stabilizza in sequenze ritmiche precise: si può, casomai, notare come la parte centrale del testo, in cui sono assenti le figure animali, presenti versi maggiormente lunghi, mentre i vv. 1-6 e 21-24 contano anche quadrisillabi, quinari e settenari. La composizione ad anello si compie attraverso la ripresa di vari elementi lessicali: il sintagma *becchi* anticipato da un attributo cromatico («azzurri, iridescenti», vv. 3, 22); i composti *ridiscendono* e *ritorneranno* (vv. 21 e 24) che citano gli *scendono* e *torneranno* ai vv. 1 e 6 v. 1; la ripetizione di «a due a due» (vv. 5, 23). Oltre la rima interna «fruscianti : urlanti» (vv. 17-18), si notano due omeoteleuti ai vv. 1-4, «bianCHI, becCHI» e «settemBRE, fiBRE», e l'assonanza finale «quando : ritorneranno» (vv. 23-24). Infine, risultano legate tra loro le allitterazioni «incoSCIenza, fruSCIanti» (vv. 16-17) e «ridiSCENDono, irideSCENTi» (vv. 21-22).

Bianchi scendono
da una scala in pieno settembre
cadono azzurri becchi

in un rumore di anonime fibre	
si allontanano a due a due senza dire	5
se torneranno. Oscillano	
le sedie, hanno vertebre spossate, si	
affidano solerti al gelo. Passano	
grigiovattate maschere	
di tanti anni fa, una bofonchia per	10
monosillabi. Fossero	
insonore le stanze dove goccia a goccia	
si addensano nubi	
di pianto, di nevischio. Chi	
se non l'acqua ha osato invadere tutto	15
con avida incoscienza! Eppure aridi	
sono davvero aridi i fruscianti, gli	
urlanti ospiti di lusso, i vicini	
di riguardo che, fruste in mano, sorvegliano	
chi è tentato di distrarsi solo un attimo,	20
poi salgono ridiscendono	
iridescenti becchi	
s'inabissano a due a due: quando	
ritorneranno?	

I-6. Bianchi... se torneranno: l'ultimo capitolo della sequenza aviaria vede volare via i maggiori attori del metamorfismo. Pertanto, la 'scala' da cui scendono questi uccelli variopinti è quella che si proietta nei movimenti del volo. *Becchi:* è la consueta sineddoche che si è già vista all'opera in *Sub vesperum hirundines* e *Prima di sera le rondini*: «code nell'aria catapultate / ali come virgole intersecate / e ali al giogo dei venti scampate» (*Prima di sera le rondini*, vv. 3-5). Per l'attenzione al particolare del becco cfr. *UN, Allucinazioni visive*, vv. 13-16: «Pare continui / oggi a volare da una finestra all'altra / dell'appartamento un globo d'aria, il becco / d'un airone imbalsamato»; è interessante che anche nel testo del 1978 il becco sia la parte che spicca in un volo solo immaginabile. *Anonime fibre:* s'intende per *fibra* una struttura submicroscopica dei tessuti animali, dotata di qualità come resistenza, flessibilità ed elasticità. La figura dell'uccello diventa sempre più un agglomerato di particelle, che si manifestano in rumori minutissimi ma che non sfuggono all'uditore di fiati e brusii (si veda l'intera sezione I per una presenza fitta di questi suoni). In questo senso, non c'è

alcuna differenza con l'altra grande famiglia bestiale di *Cu*, gli insetti, che essendo «particelle / della natura» (*Definizioni*, vv. 5-6) hanno pressoché le stesse qualità degli uccelli fibracei.

6-11. *Oscillano... monosillabi*: alla scomparsa degli animali comunicatori, dotati di un linguaggio altro ma pur sempre in grado di farsi capire, compaiono figure più o meno umane, più o meno vicine alla lingua dell'autore che sono però assai più incomprensibili. Le *maschere* che «bofonchiano monosillabi» non riescono ad articolare un pensiero compiuto. Può essere interessante ragionare sulla compresenza di sedie e maschere in un componimento di *UN*: «Guardate bene là in fondo, controllate quella / sedia punto per punto, affondatevi / le mani dentro, assicuratevi se non c'è / per caso / un corpo mascherato dalla penombra, un corpo inerte [...]» (*Allucinazioni visive*, vv. 6-11). *Gelo*: già *In camera oscura* svelava, ricorrendo a eguale sintagma, la violenza fisica del freddo: «Gelo ferisce» (v. 6). *Grigiovattato*: neo-formazione che restituisce un cromatismo più tenue. Per una simile coniazione, cfr. *Nel gorgo di un deviante blu*, v. 2: «grigioazzurro paesaggio». Bofonchiano monosillabi: il 'parlare per monosillabi' è indice di uno stato di incapacità comunicativa; cfr. anche *Ca*, «*Anni e inganni...*», vv. 1-4: «Anni e inganni da dimenticare / in tanta scoscesa solitudine / dove a monosillabi si sa parlare / per mascherare l'inquietudine» – dove torna tra l'altro la *maschera* come doppio ingannevole dell'uomo.

11-14. *Fossero... nevischio*: si resta negli spazi chiusi (le *sedie* preannunciavano già il una collocazione nelle *stanze*) e nel clima invernale. L'ottativo esprime l'impossibile desiderio di sopprimere i rumori del dolore umano. Anche questi vengono resi con suoni e immagini naturali: l'espressione «goccia a goccia» indica il lento ma inesorabile susseguirsi dei pianti di più individui, che si condensano in un'unica *nube*.

14-20. *Chi se non... un attimo*: la contrapposizione è netta. Da una parte, la forza dirompente e anarchica dell'acqua, la cui invasione degli spazi poco prima destinati al pianto e all'afasia simboleggia una nuova esplosione di vita; dall'altro, personaggi che non hanno nulla a che fare con l'archetipo acquatico sin dalla loro materialità, in quanto aridi. A dispetto dell'apparente familiarità (sono detti sia *ospiti* che *vicini*), tali comparse sono sostanzialmente funzionari del potere che impediscono con la forza («fruste in mano») di occuparsi d'altro che esuli dall'ambito spettacolare.

21-24. *Poi salgono... ritorneranno?*: si noti l'uso dell'aggettivo *iridescenti*, già attributo degli insetti (cfr. *Insetti e sottopassaggi*, v. 4: «bruni iridescenti invisibili»). Dopo l'incrocio, in *Fermezza e debolezza*, di tarli, aquile e rondoni, c'è una nuova sovrapposizione di qualità di insetti e uccelli.

Antinomie

Subito dopo la sequenza degli uccelli compare un testo complesso, in cui si riprendono spunti dai testi più filosoficamente densi come *Mens*, *La mente* e *Definizioni*. Non è azzardato profilare un movimento sincopato interno alla sezione III, che interrompe i cicli dedicati a specifici animali (il gatto prima, gli insetti e gli uccelli poi) per sfruttare il motivo bestiale al fine di una speculazione sullo statuto del soggetto.

E di speculazione si può davvero parlare, giacché il titolo traghetta nel campo della filosofia. L'antinomia non è, infatti, una figura retorica, bensì un concetto filosofico, come tale introdotto da Kant ma già noto alla sapienza pre-socratica (si pensi ai paradossi di Zenone); e alle antinomie fa ricorso anche Jung, per il quale anzi è l'unione degli opposti, la loro contraddittoria coesistenza, che garantisce la convivenza tra conscio e inconscio. Il testo si basa su coppie di affermazioni e negazioni in asindeto, tra le quali non si profila una decisione. Le contrapposizioni si reggono sulla costruzione 'V non V', semplice ma allo stesso tempo netta, e su sequenze di immagini che mettono in tensione i vari «sapere non sapere» o «vedere non vedere» con il campionario figurale di Sovente.

Gli opposti non hanno diverso valore: non c'è un'opzione migliore o peggiore, né potrebbe dato che non si specificano le condizioni della scelta. Il testo si limita piuttosto a mostrare come non vi sia differenza tra un'azione e il suo contrario, e quanto possa essere facile trapassare dall'una all'altra. Quale significato attribuire a ciò che si compie, dipende in ultima istanza dal soggetto – ma è argomento che esula dall'impostazione descrittiva di *Antinomie*. e dalle intenzioni stesse dell'autore, che attraverso il procedimento antinomico può esprimere la contraddittorietà insita nel reale. Non è nuovo, il Nostro, a simili espedienti, se già un inedito di MC esordiva esibendo un contrastivo «Si vede non si vede un lume / dietro l'orizzonte» (c. 44r, vv. 1-2).

METRICA. Componimento monostrofico di 24 versi. Considerevole la presenza degli endecasillabi, molti anche regolari (vv. 5-6, 14, 22; e a tale misura sono riducibili il settenario e il quinario ai vv. 23-24), ma in generale va apprezzata la trama di versi lunghi che va dal v. 6 al v. 22. Tutte le antinomie, che siano spezzate tra due versi o godano di appositi spazi metrici, condividono una struttura riconducibile al settenario con *ictus* di II e VI. Sequenze allitteranti di un qualche rilievo sono «Aria, Attizza, Affetti» (vv. 4-5), «Astuti, Attentano *Alla*, *Alto*» (vv. 13-14); a queste, si aggiungano consonanze e assonanze come «affetti : zampette» (vv. 5-9) e «sparare : animale» (vv. 23-24). Poco ricercate, invece, le rime interne, tutte basate sull'infinito dei verbi adoperati («spaventare : urlare : incontrare : indagare», vv. 15-18) ad eccezione della finale – ma comunque in assonanza con *sparare* – «mortale : animale» (vv. 22-24).

Sapere non sapere	
a che ora sfreccia la volpe	
se regge il cuore in salita mentre	
la pungente aria attizza	
profili e affetti lontani, vedere	5
non vedere i perenni quadrifogli	
sull'orlo del nulla le squamose	
creature sbocciate dalla solitudine	
volanti zampette	
la porosa anima del tempo sfibranti,	10
avere non avere la lanterna	
per resistere alle fate morgane agli	
scoscendimenti astuti che	
attentano alla vista, in alto anche	
un brivido alla nuca può spaventare,	15
urlare non urlare, le vibrazioni	
fanno incontrare il sangue che pulsa	
con la mente ferma a indagare, Ulisse	
mio Ulisse arteriosclerotico e temerario,	
disperato ogni tanto perché	20
incapace di prevedere quando scatta e da	
parte di chi la trappola mortale,	
sparare non sparare	
all'animale...	

1-5. Sapere non sapere... lontani: la prima opposizione riguarda la potenziale conoscenza di un dato zoologico (quando una volpe passa per un determinato percorso) e di una questione dell'Io. Il meccanismo di giustapposizione di elementi naturali e della soggettività, anch'esso antinomico, è quanto struttura l'intero componimento. *Se regge... lontani:* l'aria è pungente per il pulviscolo che la riempie e i brusii che la sonorizzano; tutto questo agisce sulla mente, che viene sollecitata a ricordare «profili e affetti lontani», come già accaduto con la donna della sezione II (cfr. *Suoni leggendari, Ti amai*) e come accadrà ancora con la madre Consiglia (cfr. *Donna flegrea madre*).

Attizza: ‘eccita’. L’uso del verbo nella poesia di Sovente è piuttosto precoce; cfr. «*Instabile l’acqua*», in *Sc*, f. I, c. 8r, vv. 7-8: «La parola attizza / la morte e la fruga».

5-10. *Vedere non vedere... sfibranti*: mentre l’udito è il senso più attivo nel libro, la vista deve sforzarsi per cogliere tanti aspetti minori o sottotraccia del mondo. È quindi ammissibile che ‘si veda’ e ‘non si veda’ un essere come l’insetto, che qui torna come creatura che nasce dal niente – già *La mente* collocava la nascita del tarlo dal legno anziché dalla biologia propria dell’animale – e in grado di resistere al tempo.

11-15. *Avere non avere... spaventare*: la *lanterna* è uno strumento necessario al viaggiatore per attraversare luoghi bui o dalla scarsa visibilità; qui simboleggia la capacità di non lasciarsi ingannare da illusioni ottiche o dirupi dalla strana conformazione (*astuti*). *Fate morgane*: miraggi che si scorgono al di sopra dell’orizzonte. Sono osservabili sia a terra che in mare. Il nome deriva da Morgana, fata medievale del ciclo arturiano. *In alto... spaventare*: gli *scoscendimenti* rappresentano un pericolo per chi si trova «in alto» e intende scendere dal rilievo. Ma la posizione in altura, specie in un contesto di scarsa visibilità, aumenta la percezione del pericolo, tanto che anche una semplice reazione fisica come il *brivido* genera spavento.

16-22. *Urlare non urlare... mortale*: è un passaggio costellato di reazioni fisiche, che trovano nell’urlare una dichiarazione di presenza del soggetto (si ricordi il ruolo dei suoni nella scoperta dell’Alterità in *Cu*) e nelle vibrazioni con cui il corpo reagisce agli stimoli esterni il *trait d’union* tra sangue e mente, dunque tra vita e pensiero. Commovente *exemplum* dell’importanza di questo legame è un personaggio del mito decaduto, il grande Ulisse, ormai invecchiato e affetto da una malattia che impedisce il flusso regolare del sangue e di conseguenza una rapida elaborazione delle informazioni. *La mente... indagare*: non ci si sposta di un millimetro dalla condizione descritta a inizio del percorso bestiale: «è la mente a non darsi per vinta / e a indagare» (*La mente*, vv. 8-9). *Ulisse... trappola mortale*: l’Ulisse di Sovente è il figlio degli Ulisse novecenteschi sottratti alle incrostazioni mitografiche e alle convenzioni letterarie proprie ancora dell’inizio del secolo. In verità, già Constantinos Kavafis dipinge un Odisseo annoiato e nostalgico (cfr. *Seconda Odissea*); in Italia, il ‘Re di tempeste’ della *Maia* di D’Annunzio, o l’uomo in cerca della verità del Pascoli più dantesco, viene destrutturato da autori come Savinio, che ne fa un personaggio stanco e disilluso, o ancora un reduce di guerra che esce dalla storia rifugiandosi nel suo doppio, Nessuno (sull’argomento si veda SESANA 2016: 85-131).

23-24. *Sparare... animale...*: l’ultimo *aut aut* è anche il più violento, e si ricollega, attraverso un uso originale della *Ringkomposition*, ai primi versi. La *volpe* è infatti una preda ambita dei cacciatori per la sua rarità, che è tale anche in *Cu* (questa è la sola occorrenza dell’animale nel libro); la sospensione finale lascia incompiuta una scelta teoreticamente valida in entrambi i casi.

I testi vennero molto probabilmente redatti, o quanto meno sottoposti a una prima rielaborazione, intorno al 1991: l'ipotesi è suggerita dalla data «7 Dicembre 1991» in calce a un manoscritto riprodotto in *L'eco dell'ombra* (EO), volumetto di pittura e poesia che Sovente confeziona assieme all'amico Giuseppe Leone, artista sannita e docente all'Accademia di Belle Arti di Napoli. La fotoriproduzione che tramanda la data è quella di *Piscis fractus*. Tanto più notevole come testimonianza, se si pensa che il libro conta anche un testo in cappellese che non confluisce in *Cu*, *'U pesce spezzato* (di cui si riporta la trascrizione nella *Nota al testo*, par. 2.4). I quadri di Leone inseriscono pesci letteralmente divisi in due in scenari geograficamente riconoscibili, come il Vesuvio (*Pesce spezzato n° 2*, *Pesce spezzato n° 3*), o tra oscure sagome umane (*Piscis Fractus n° 5*). Dominano, nei testi come nei dipinti, il rosso e nero, nelle loro sfumature più accese e cariche: più che di *ekphrasis*, è giusto parlare – anche in assenza di documenti che attestino quali lavori vengano elaborati prima o dopo – di una simbiosi artistica che illumina, all'atto interpretativo, l'importanza della dimensione pittorica nell'elaborazione soprattutto cromatica dei componenti di Sovente (per cui cfr. SOVENTE 2005: 33).

La rifrazione dell'immagine in acqua 'spezza' un pesce in realtà perfettamente integro. Questa strana visione, in cui ciò che abita il mondo appare rotto o mutilo, apre l'animale a mutazioni continue, sempre più spaventose e bizzarre. Il pesce cambia come cambiano i suoi nomi, diventando di volta in volta *pesce-mostro*, *pesce-rostrum*, o ancora *pesce-saetta*. Tutt'altro che pacifico, del resto, è questo abitante degli abissi acquatici: sebbene sia figura di ascendenza cristiana, in quanto *ichtys* (antichissimo acronimo di Cristo) spezzato come il pane dell'Ultima cena, il pesce possiede tratti demoniaci come gli occhi raggruppati di sangue. Sacro e demonico si uniscono senza problemi nella regione del lago Averno, porta degli Inferi, dove per esempio si vede partecipare della bellezza del luogo lo *zabulus* (*In foliis, per folia*, v. 6).

A tale ambiguo simbolo ittico si aggregano due ulteriori 'antinomie' elementali che anziché annullarsi si completano a vicenda. *L'acqua* e il *fuoco*, evocati prima dalle *undas* e dal *fumo* e poi nominati alla fine dei testi, contengono *in nuce* infinite altre opposizioni complementari, come il mare e il vulcano (è lui il monte da cui «svetta / [...] il fumo»), il Purgatorio e l'Inferno, il freddo e il caldo. Sono, come si vede, coppie contrastanti che trovano però corrispettivi concreti nell'entroterra flegreo (che si affaccia tanto sul golfo quanto sul già citato Vesuvio); inoltre, tutte convivono nel metamorfismo degli archetipi, in cui, come sta scritto all'inizio del percorso di *Cu*, «tutto si tiene» (*Di sbieco*, v. 6).

Piscis fractus

METRICA. Componimento monostrofico di 13 versi compresi tra il senario e il novenario. Scarsa l'escursione metrica, come accade spesso nei testi brevi in lingua latina; a ciò si aggiunga l'accento di schema metrico costituito dall'isosillabismo dei primi e degli ultimi versi (novenari i vv. 1-3, settenari i vv. 11-13; ma va detto che non c'è isoritmia). Il testo presenta non pochi espedienti di ripetizione: un'anafora ai vv. 9-10 («in pelago, in piscis»); allitterazioni come «Fugit Fractus» (v. 1), «Per Profundas» (v. 2), «Sanguine Se» (v. 3), «flammaeQUE, aQUA» (v. 12); l'omeoteleuto «nigrum : rubrum» (vv. 8-9). Rime ricche sono «undas : profundas» (vv. 1-2) e l'interna «fracti-subacti» al v. 11, che rispetta la tendenza alla rima o all'assonanza nei casi di neoformazioni; simile, sebbene coinvolga due parole diverse, il caso di «piscis-monstrum : piscis-rostrum» (vv. 4-5), dove l'omofonia è quasi perfetta.

Piscis fugit fractus per undas
oculis tinctis per profundas
sanguine se flammis disperdit,
piscis-monstrum de imis
nascitur piscis-rostrum, vortex 5
crescit boatus in culmine
montis, schidiaae volitant
schidiaaeque per undas, nigrum
in pelago fremit et rubrum
in piscis gutture gemit 10
fracti-subacti, undae
rotant flammaeque: aqua
clamat, focus respondet.

att. EO

1 fugit fractus per undas] fractus per undas | fugit EO 2 oculis] et oculis EO □
per profundas] per fundas EO 3 se flammis disperdit] disperdit flammis EO 4
piscis-monstrum] piscis-monstrum, EO 5 nascitur piscis-rostrum] nascitur plagis |
piscis-rostrum EO 7 schidiaae volitant] schidiaae | volitant EO 8 schidiaaeque per
undas] per undas | schidiaaeque EO 9 in pelago fremit et rubrum] fremit rubrumque |
in pelago EO 10 in piscis gutture] in bucca | piscis EO □ gemit] *om.* EO 11

subacti, undae] subacti, | undae EO 12 flammaeque: aqua] flammaeque: | aqua EO
 13 clamat, focus] clamat, | focus EO

1-3. *Piscis... disperdit*: ‘il pesce fugge tra le onde, si disperde tra le profonde fiamme con occhi tinti di sangue’. Gli occhi iniettati di sangue e che brillano per le fiamme rimandano a OVIDIO, *Met*, VIII, v. 284: «Sanguine et igne micant oculi» (‘aveva occhi sanguigni che sprizzavano fuoco’).

4-5. *Piscis-monstrum... piscis-rostrum*: la forte assonanza tra i due *piscis* è la spia formale di una puntualizzazione sull’aspetto della creatura: *piscis-rostrum* può tradursi come ‘pesce-artiglio’, nome da attribuire a speroni o protuberanze che ne accentuano la mostruosità. *Nascitur piscis-rostrum*: EO attesta «de imis / nascitur plagis / piscis-rostrum». «De imis plagis» è un complemento di origine, e vale ‘le zone profonde’. Pleonastico, *plagis* viene soppresso nella versione di *Cu*; si rischia però di perdere il gioco con l’altra possibile interpretazione del lemma, giacché *plaga-ae* significa anche ‘ferita, piaga’. Il *piscis-rostrum* nascerebbe ‘dalle profonde ferite’ della terra sommersa, che è immagine perfettamente integrabile con lo scenario di schegge e sangue di *Piscis fractus*.

7-8. *Schidiaie... per undas*: ‘schegge su schegge volano (si diffondono) tra le onde’. Il verbo *volitant* connette le *schidiaie* della terra al campo del volo, quindi degli uccelli.

12-13. *Aqua... respondet*: la versione di EO recita «aqua clamat, / focus respondet», evitando l’*enjambement* e separando anche sintatticamente i due elementi. *Cu* gioca invece sull’alternanza ‘V-N-V’ al v. 13 per accentuare il legame tra *aqua* e *focus*.

Il pesce spezzato

METRICA. Componimento monostrofico di 13 versi prosodicamente vari, con significative sequenze di settenari (vv. 6-9, vv. 12-13) e diversi novenari (vv. 3, 5, 10). Numerose, rispetto ad altri testi della sezione III, le rime: «spezzato : risucchiato : raggrumato» (vv. 1-3), poi prolungantesi nelle interne «schizzato : boato : spezzato-spaesato» (vv. 5, 7, 11); «smottano : scottano» (vv. 7-8), che è praticamente una paronomasia; «freme : geme» (vv. 9-10); «onde : risponde» (vv. 11-13). A queste, si aggiunga per completezza l'interna «pesce-saetta : svetta» (v. 5). Inoltre, andranno tenute in considerazione, per la compattezza del testo, le numerose ripetizioni di lessemi *onde* (vv. 1, 8, 11), *schegge* (vv. 7-8) e *fiamme* (vv. 2, 12).

Fugge il pesce nelle onde spezzato
dalle fiamme profonde risucchiato
negli occhi ha sangue raggrumato,
pesce-mostro dagli abissi
pesce-saetta schizzato, svetta 5
sul monte il fumo, è un vortice,
è un boato, schegge smottano
tra le onde schegge scottano,
nel mare il nero freme
il rosso delle fauci geme 10
del pesce spezzato-spaesato, onde
ruotano fiamme: l'acqua
chiama, il fuoco risponde.

att. EO

Il pesce spezzato] *Pesce spezzato* EO 1 Fugge il pesce nelle onde spezzato] Il pesce spezzato per l'onde | fugge EO 2 dalle fiamme profonde risucchiato] e tra le fiamme profonde, EO 3 negli occhi ha sangue raggrumato] gli occhi di sangue, si disperde, EO 4 pesce-mostro] pesce-mostro, EO □ dagli abissi] dalle radici EO 5 pesce-saetta schizzato] del tempo schizza / il pesce-saetta EO 5-6 svetta | sul monte] e svetta sul monte EO 7 è un boato] è *om.* EO □ schegge smottano] smottano | schegge EO 8 tra le onde] per l'onde EO □ schegge scottano] scottano | schegge, EO 9 nel mare] nel tumultuoso mare EO 9-10 il nero freme | il rosso

delle fauci geme] il rosso e il nero si fondono | nelle fauci EO **11** del pesce
 spezzato-spaesato,] del pesce | spezzato-sgominato, EO **11-12** onde | ruotano
 fiamme:] onde ruotano fiamme, EO **12-13** l'acqua | chiama, il fuoco risponde.]
 l'acqua chiama, il fuoco risponde. EO

4-5. *Pesce-mostro... schizzato*: il mostro è anche un *pesce-saetta*; tale nome proviene dal suo comparire repentinamente dalle oscurità degli abissi, come un fulmine dal cielo nuvoloso. *Schizzato*: l'espressione compare sin dall'apertura del libro; cfr. *Ruderi*, v. 3: «la fatica schizza del tempo».

7-8. *Schegge... scottano*: le *schegge* sono quelle del vulcano in eruzione; le si intenda dunque come schegge laviche, che come tali *scottano*. La paronomasia, impossibile nel latino (che infatti evita di dire che le *schidiae* conservano il loro calore), fa sì che queste rimangano pericolosamente calde anche quando giungono in mare. L'attrezzatura formale permette di far convivere elementi opposti e normalmente destinati ad annullarsi, come l'acqua che spegne il fuoco.

9-10. *Nel mare... geme*: la combinazione di rosso e nero è tra le più fortunate della poesia cromatica di Sovente. *Vesuvio Vesuviazzo*, lungo testo pubblicato su «Linea d'ombra» (n. 65, novembre 1991) e poi confluito in *Bradisismo*, usa questa vivida bicromia per celebrare la terribile maestosità del vulcano principale del Golfo: «Cchiù russo 'i ll'imberno / cchiù niro r' 'a mezanotta / stracciato ra nu viénto / a mille a ll'ora / t'ammustave 'u rré / ('u primmo o ll'urdemo rré?) / 'i 'sta città scumbinata / cchiù rossa r' 'i ppummarole scamazzate / cchiù nera r' 'a pécia scavurata» (*B, Vesuvio Vesuviazzo*, vv. 50-58).

11-13. *Onde... risponde*: la compresenza degli archetipi acqua-fuoco torna di continuo nell'opera di Sovente. Si veda almeno *Ca*, «È fuoco che illumina...», vv. 1-4: «È fuoco che illumina la notte, / è sete che chiama l'acqua / il desiderio di resistere al tarlo / nascosto in ogni fibra, in ogni casa». Il passo è tanto più interessante perché sembra fare il punto a posteriori di tante suggestioni della sezione III di *Cu*, come il tarlo-ossessione di *Mens* e *La mente*, che si annida nello spazio domestico, o le «anonime fibre» degli uccelli di *Becchi*. Ma è tutto il primo movimento di *Ca* a comporsi su queste ricorrenze, se, come scrive COSENTINO 2013, la lirica «pare tirare, momentaneamente, le fila» del libro, in quanto «compaiono gli archetipi primordiali (fuoco, acqua), compaiono le voci nascoste [...] le “nuvole in lontananza”» (108). L'osservazione legittima una lettura di *Carbones*, o almeno dei suoi primi testi, come una naturale prosecuzione del percorso avviato con la raccolta marsiliana.

Tra i testi maggiormente ‘esoterici’ del libro sono queste due lunghe pseudo-narrazioni che inanellano combinazioni di immagini archetipiche; più che un racconto vero e proprio, si costruisce una poesia ridondante, in cui le idee che la fondano sfumano in un «tono d’insieme, di taglio solenne, sapienziale, orfico, venato di pessimismo» (FO 1999: 172). Centrali sono, com’è evidente, le figure dello *specchio* e del *fuoco*. Se il primo è già stato citato in vari componimenti, sempre inteso come oggetto del mistero, il fuoco è, come già intuiva Eraclito (cfr. fr. 90: «Mutamento scambievole di tutte le cose col fuoco e del fuoco con tutte le cose...»), un eccezionale simbolo della metamorfosi, in quanto tutto trasforma e tutto rende fuoco, ed è quindi un elemento particolarmente congeniale al pensiero di Sovente. La sua qualità di trasformare e saldare tra loro le cose lo rende, allo stesso tempo, un emblema della creatività dell’uomo, e sarà proprio il fuoco ad accendere «le fantasie / tra le fessure dell’anima» (*Un mondo incantato*, vv. 2-3).

Le prime stanze introducono i simboli principali del testo, che com’è evidente dai titoli sono lo «speculum, specchio» e il «focus, fuoco», indicati con deissi e subito accantonati in favori di comparazioni tra altre figure. Il sangue e le «schegge mentali» sono i brandelli di corpo e pensiero – costituenti dell’individualità scissa – che si muovono tra le ombre della storia; il loro scintillio, cioè il loro manifestarsi, modifica lo spazio che circonda il soggetto. Prosegue poi l’indagine del rapporto tra specchio e fuoco: le seconde stanze vedono l’inversione dei ruoli, con la proiezione che resiste all’azione consumatrice delle fiamme; a seguire, si esplicita l’antagonismo tra i due simboli, l’uno della moltiplicazione fittizia degli enti, l’altro della loro combustione. Sembrerebbe che ci sia una volontà reciproca di annullarsi, quando, mentre la luce ridona vita alle «formae, forme» (e c’è un sicuro riferimento alle geometrie semplici che disegnano *Cu*, come la linea e il cerchio), si comincia a prendere coscienza della sinergia tra queste figure, fino al verso finale, isolato in entrambi i testi, che si interroga, con una domanda retorica, sullo statuto del mondo visibile da uno *speculum*. PRIMO CORINZI 13, 12 definisce quella del fedele una vista confusa, «come in uno specchio»; ma a questa non segue, come nella lettera paolina, una visione nitida («allora», alla venuta di ‘ciò che è perfetto’, «vedremo faccia a faccia», scrive il santo), bensì un permanere tra i contorni indefiniti di un mondo dai molteplici e imprevedibili legami.

La coppia è con ogni probabilità la meno coincidente con le forme della sezione in cui è collocata. È presente un solo riferimento zoologico al pesce, che prosegue la sequenza avviata da *Piscis fractus* e *Il pesce spezzato*; per il resto, stile e immaginario sono già in linea con il capitolo dedicato ai Campi Flegrei e alle loro ombre: basti pensare a quanto gli *Specchi* condividano con le due *In foliis, per folia* l’accento a

creature mitologiche (le Chimere) o con *Aqua et ellipsis / L'acqua e l'ellisse* per il simbolismo onirico che le struttura sin dai titoli. Rimane, tuttavia, profondamente in sintonia con l'illustrazione complessiva della complementarità tra mondo umano e animale, aggregando anzi archetipi dell'inconscio che questa unità rinsaldano e sublimano in immagini di grande efficacia poetica.

Speculum et focus

METRICA. Cinque strofe di 9 (le prime due), 8 (le strofe III e IV) e 10 versi, con verso finale isolato. Moderata la varietà metrica: si contano misure che vanno dal quinario all'endecasillabo irregolare, ma la maggior parte dei versi è riconducibile al settenario e all'ottonario, come risulta evidente al computo delle stanze II e III, formate quasi esclusivamente da settenari e ottonari con uno sporadico quinario e due senari ai vv. 25-26. Interessante è la raffinata costruzione formale della prima stanza, per la quale si rimanda all'apposita nota. Numerosissime le ripetizioni, a partire da quella in polittoto dei sintagmi *speculum* e *focus*, presenti in tutte le stanze (in qualche caso con più di un'occorrenza); si vedano inoltre i deittici *illic* (vv. 13-14) e *hic* (vv. 1, 27, 38), o le ripetizioni di *furor* tra il secondo emistichio del v. 32 e il primo del successivo, e ancora l'anafora «*Me Silvae, Me vastaverunt*» ai vv. 35-36. Tra le rime, tutte bacciate, «*crustae : combustae*» (vv. 8-9), «*ficta : picta*» (vv. 33-34) e «*silvosae : fragosae*» (vv. 35-36).

Hic est speculum hic
est focus, magis lucent
vagantes trans umbras
et sanguinis undae
et nigra mentis fragmenta
magisque se flectunt
in maris lunaeque voragine
magisque se crustae
reflectunt se schidia combustae.

5

Stat in speculo focus,
speculum vorat per noctes
fluxas flammas silenter.
Illic secretum humi
vulnus illic novissima
aqua distillat. Speculum
in tabe floret. Eius
de rimis signa latentibus
saevitiae erumpunt.

10

15

«Numquam fatuae nos amant aquae sub luna fugientes»	20
pisces noctu susurrant dum illos focus decorticat. Frangere oportet speculum. Exstinguere oportet focum. Sic vicissim cogitant	25
speculum et focus.	
Hic multas movet formas lucis flatus: paulatim dolus fervet in oculis. Speculum ad quid umbras	30
frangit? Nonne animam focus urit? Furor vagat. Furor tacet. Nomina ficta in charta silenter picta.	
«Me Silvae amaverunt silvosae. Me vastaverunt Chimaerae fragosae»	35
luna adfixa clamat speculo. Hic negare focus algidam cupit linguam ubi speculum se inscribit. Resonare	40
speculum undatim cupit dum alacriter voces fundit figurasque focus vorans domus latebras et speculi.	
«Nonne in speculo stat orbis?»	45

l-9. Hic... combustae: stanza elaborata, che unisce plurimi artifici retorici e ritmici, a cominciare dall'epanadiplosi al v. 1 «Hic... hic» che sottolinea la contiguità tra le figure principali. Ai vv. 4-5, l'anafora «et... et» stabilisce un collegamento con la

medesima figura di ripetizione presente nel testo italiano (vv. 1-2). Ma sono i vv. 6-9 a presentare un'attentissima costruzione formale. Si veda innanzitutto l'accentazione: entrambi i senari presentano *ictus* di II-V, mentre i novenari sono del tipo pascoliano di II-V-VIII. Dal punto di vista retorico, spiccano subito la ripetizione in anafora di «magisque se», seguito da *flectunt* in rima ricca con la figura etimologica *reflectunt* al v. 9, e la paronomasia «magis, maris»; si vedano poi la ripetizione di *se* ai vv. 8-9, evidenziata dalla messa in colonna del testo, e la rima «crustae : combustae».

10-18. *Fluxas flammis*: l'allitterazione in *fl* restituisce la sinuosità delle fiamme, poi dichiarata (senza l'espedito fonosimbolico) nel testo italiano («le fiamme sinuose», v. 12).

19-26. *Sic vicissim... focus*: «così pensano l'uno dell'altro lo specchio e il fuoco».

35-45. *Hic negare... inscribit*: «qui il fuoco desidera negare la lingua gelida dove lo specchio si iscrive». Sebbene in linea col testo italiano, diventa qui più chiaro il rapporto tra simbolo dell'enigma e lingua: l'enigma si iscrive – e dunque, si fa scrivere – in una lingua fredda perché non immediatamente comprensibile, contro quella del fuoco che «appiccica 'i ffantasie» (*Nu munno 'ncantato*, v. 2). La loro unione, o meglio, la loro riscrittura reciproca porta alla poesia di *Cu. Fundit*: il lemma ha almeno due significati altrettanto calzanti in relazione all'azione del fuoco, che «diffonde», come nel testo italiano, ma altresì «fonde» tra loro *voces* e *figurae*. «*Nonne... orbis?*»: «non è forse vero che nello specchio sta il mondo?».

Lo specchio e il fuoco

METRICA. Cinque strofe di 9 (le prime due), 8 (le strofe III e IV) e 10 versi, con verso finale isolato. L'escursione prosodica si presenta maggiore che nel testo latino: si va dal quadrisillabo al tredecasillabo, e la distribuzione dei versi è assai più variegata, contandosi anche numerosi novenari, decasillabi e qualche endecasillabo regolare (come ai vv. 38-39). Tra le rime, la ricca «spezzare : smorzare» (vv. 23-24), la sdrucchiola «eccita : lievita» (vv. 27-28), «inventati : immacolati» (vv. 33-34), «selvose : rissose» (vv. 35-36), «rinnegare : risuonare» (vv. 38, 40); a queste, si aggiungano le consonanze «croste : aduste» (vv. 6, 9) e «diffonde : mondo» (vv. 42, 45). A parte la dura «*s cure schegge*» al v. 5, sono particolarmente ricorrenti le sequenze allitteranti in *f*: «Forme, soFFio» (vv. 27-28); «Furore, Frodo, Fogli» (vv. 33-34); «Figure Fuoco» (v. 43). Almeno due, infine, le anfore: «Qui è lo specchio, qui è il fuoco» (vv. 1-2); «Mi amarono, Mi devastarono» (vv. 35-36).

Qui è lo specchio
qui è il fuoco, più scintillano
tra fluttuanti ombre
i fiotti di sangue
le scure schegge mentali
e più s'infrangono le croste
nella voragine del mare, della luna
e sempre più si rifrangono
le pellicole aduste.

5

Nello specchio sta il fuoco,
ogni notte lo specchio divora
di frodo le fiamme sinuose.
Lì l'arcana ferita
della terra lì prodigiosa
un'acqua zampilla. Nella tabe
lo specchio fiorisce. Dalle sue
profonde crepe fuggono
semi di crudeltà.

10

15

«Non ci amano mai le mutevoli
 acque in perenne moto sotto la luna» 20
 di notte i pesci sussurrano
 mentre il fuoco li scortica.
 Lo specchio bisogna spezzare.
 Il fuoco bisogna smorzare.
 Di sé così pensano 25
 lo specchio e il fuoco.

Qui forme varie eccita
 il soffio della luce: lievita
 negli occhi a poco a poco il dolo.
 Perché lo specchio sgretola 30
 le ombre? Forse il fuoco
 non brucia l'anima? Vaga il furore.
 Tace il furore. Nomi inventati
 di frodo su fogli immacolati.

«Mi amarono le Selve selvose. 35
 Mi devastarono le Chimere rissose»
 avvinta allo specchio grida la luna.
 Qui desidera il fuoco rinnegare
 la lingua gelida dove lo specchio
 è murato. Risuonare 40
 lo specchio a onde desidera
 mentre voci alacrementemente diffonde
 e figure il fuoco divoratore
 dei segreti della casa e dello specchio.

«Nello specchio sta forse il mondo?» 45

l-9. Qui... fuoco: rispetto all'epanadiplosi del latino, l'anafora separa con più nettezza – pur conservando la spia del legame grazie alla medesima ripetizione – lo specchio e il fuoco. Quest'ultimo è finora comparso nelle sole *La distanza*, dove coincide con la *scissura*, e nei *Pisces* immediatamente precedenti, come altro elemento in cui il pesce

infero nuota. *Tra fluttuanti... fiotti*: la sequenza allitterante in *f* si prolunga per tutto il testo, a risarcire la tardiva comparsa del «soffio di luce» che torna a illuminare le sue forme. *S'infrangono... della luna*: di un frangersi dell'acqua e della luna, con toni più melanconici che onirici, parla anche ZANZOTTO, *DP*, *Indizi e luna*, vv. 20-22: «Negli orti e nelle sere più lontane / si sfogliano e si smarriscono / le acque e la madre luna». *Aduste*: 'bruciate, arse dal sole'.

19-26. «*Non ci amano... li scortica*»: il ciclo delle maree, determinato dalle fasi lunari, lega tra loro i simboli dell'acqua e della luna; tuttavia, il rischio di un eccesso di magismo viene scongiurato dall'ironia con cui i pesci raccontano la loro sorte. Anche le potenze ancestrali non possono nulla contro la pesca. *Di sé*: l'uno dell'altro.

27-34. *Perché... ombre?*: Lo specchio non può proiettare i fantasmi. *Nomi... immacolati*: è sempre attiva, anche nel confronto-scontro tra luce e ombra, o tra enigma e natura, la volontà onomastica di Sovente, che costruisce un immaginario poetico partendo dai suoi nomi.

35-44. «*Mi amaron... la luna*»: come i pesci sono animati dal fuoco, così la luna è sollecitata a raccontarsi dal suo riflesso allo specchio. Gli elementi archetipici concedono la parola a tutte le componenti del mondo di Sovente. Sul riflesso dei corpi celesti nello specchio, cfr. *PSÆ* 46, vv. 9-10: «l'immagine astrale a poco a / poco nello specchio si smagliava». *Chimere*: le chimere perturbano i soggetti della poesia di Sovente sin da *Non sa il Minotauro*: «è lui dal principio lo scrigno / della vita che tra mostri e chimere appare» (vv. 8-9). *Qui desidera... murato*: simbolo dell'enigma, lo specchio è incastonato in una lingua altrettanto misteriosa, che si contrappone al calore del fuoco con il suo gelo ben poco accomodante. *Risuonare... specchio*: è il momento in cui emerge la solidarietà tra i due elementi. Se l'enigma chiede di *risuonare*, tornando a manifestarsi nel mondo, il fuoco agevola non solo la diffusione delle voci e figure che si rispecchiano in lui, ma anche la messa in luce degli aspetti ignoti di quanto è familiare (la *casa*). *Fuoco divoratore*: forte biblismo, al quale non andranno però attribuiti valori teologici; cfr. DEUTERONOMIO 4, 24: «perché il Signore, tuo Dio, è fuoco divoratore, un Dio geloso».

La simbologia de *Lo specchio e il fuoco* torna in un'ultima, breve coppia misterica dai toni gravi, per non dire apocalittici; forse, più che mai in *Septies* e *Sette volte* si può cogliere il 'pessimismo' rintracciato da Alessandro Fo quale sfumatura della poesia di *Cu* (cfr. FO 1999: 172). Il numero sette ricorre in più occasioni nel libro dell'*Apocalisse* di Giovanni: si pensi alle Sette Chiese (APOCALISSE 2-3), ai Sette Sigilli (*ivi* 6; 8, 1) o alle Sette Trombe (*ivi* 8, 7-13; 9-11). E tale ingombrante riferimento si interseca, come risulta più evidente osservando il testo latino, con ulteriori episodi e ricordi delle Scritture. Ancora a un sentimento religioso sembra rispondere la citazione di una colpa mai esplicitata, ma solo suggerita da una *vox execrationis* che condanna un fatto o un comportamento sconveniente.

Rimane l'impressione di vivere tra *fictiones* (si leggeva in *Definitiones* che l'*obiectum* è «in fictionis / ordine», vv. 1-2), simulacri di un mondo caotico ai quali si contrappone un uso consapevole del silenzio (per cui cfr. ALFANO 2005: 212) – e con esso delle forme di suono che più gli si avvicinano: i brusii, i mormorii e gli altri afflatti di *Cu*, tra i quali anche il soffio con cui si chiudono i testi.

Dagli echi biblici dei primi versi, però, si passa a più concreti e drammatici eventi storici. Le conclusioni sul tremore della «tellus, terra» che rivela una crudele verità sono forse da ricondurre al terremoto dell'Irpinia del 23 novembre 1980, registratosi alle 19:34 (quindi di sera, «prima della notte») e di magnitudo 6.9, con una potenza *sette volte* maggiore di quella normale. Ma la tragedia che sconvolse l'intera Campania anticipa altri movimenti tellurici, nuovi bradisismi poetici: sull'orlo dell'abisso, nella cupa commistione di silenzi esterni e grida interiori, le verità della morte e della distruzione conducono a luoghi nei quali quella stessa morte riaffiora e torna a parlare.

Se la terza sezione si chiude in maniera violenta e simbolicamente piena di riferimenti all'immaginario apocalittico, è anche perché va consumandosi un passaggio di consegne: dal bestiario dei mondi ultraterreni e celesti di uccelli e pesci ci si porta al territorio che quei mondi rende visibili e abitabili; alla centralità dell'animale quale esponente dell'Alterità si sostituisce quella del paesaggio, già rilevante in precedenza ma pur sempre sullo sfondo, e che ora assume il ruolo di autentico protagonista dei versi soventiani. *Cumae* si realizza, in altre parole, quale libro dedicato alla città di Cuma.

Septies

METRICA. Componimento monostrofico di 12 versi, in gran parte riconducibili alle misure del senario e del settenario; si noti, a riguardo, la lunga sequenza ai vv. 8-11. La compattezza prosodica si unisce a un intensivo ricorso alle figure di ripetizione: per cominciare, andrà segnalato il ritornare del lemma *septies* ai vv. 1, 4 e 10, così come della costruzione ‘*atrox V veritas*’ ai vv. 2-3 («*atrox imminebat veritas*») e 12 («*atrox sufflat veritas*»). Numerose le allitterazioni: «*Septies Silentium*» (v. 4); «*sicut culter*» (v. 5); «*Adspectuum Ambiguitatem Abintus*» (vv. 6-7); «*voX eXsecrationis, maXume*» (vv. 7-8); «*angor animam*» (vv. 9-10); «*sUb, tremUit dUm*» (v. 11). Per quanto riguarda le rime, sono solo assonanzate, benché fonicamente quasi identiche, «*cecinit : cecidit*» (vv. 1, 4); a queste, fanno da cassa di risonanza ritmica le sdruciole «*veritas : maxume*» (vv. 3, 8).

Septies gallus cecinit

sub lucem, atrox

imminebat veritas,

septies silentium cecidit

sicut culter in illam

5

adspectuum ambiguitatem,

abintus fervebat vox

exsecrationis – maxume

decorticabat angor

animam –, septies tellus

10

sub noctem tremuit dum

atrox sufflat veritas.

1-3. Septies gallus cecinit: il sintagma *septies* torna con grande frequenza nelle traduzioni latine della Bibbia; si pensi al libro del Levitico, che conta almeno dieci occorrenze, tutte dedicate ai riti di purificazione; cfr. LEVITICO 4, 16-17: «*Inferet sacerdos qui unctus est de sanguine eius in tabernaculum testimonii | tincto digito aspergens septies contra velum*». L'espressione però si contamina con la figura del gallo, proveniente dal Nuovo Testamento: cfr. GIOVANNI 18, 27: «*Iterum ergo negavit Petrus; et statim gallus cantavit*»; ma alcune edizioni ottocentesche attestano «*gallus cecinit*».

4-5. *Septies... culter*: *cecidit* proviene da ‘cado-is-cēcīdi-cāsūrus-cādere’, come dimostra la rima con *cecinit*. È molto facile confonderlo con ‘caedo-is-cēcīni-caesum-caedēre’, che significa ‘abbattere’ o ‘tagliare’ e che sembra più in sintonia con il paragone col *culter*.

8-10. *Maxime... animam*: ‘tanto più la pena scorticava l’anima’. Non si fa cenno all’indicibilità dell’afflizione, ma si evidenzia la gravità della sua azione sull’anima. Per il lemma *angor*, cfr. LUCREZIO, VI, vv. 1158-59: «Intolerabilibusque malis erat anxius angor / assidue comes» (‘Agli atroci dolori era assidua compagna un’ansiosa / angoscia’).

Sette volte

METRICA. Composizione monostrofica di 12 versi basata su settenari (vv. 5, 7, 10) e novenari (vv. 1, 9, 11). È tuttavia significativa presenza di un endecasillabo in chiusura. Le ripetizioni «sette volte» (vv. 1, 4, 10) e «la crudele verità» (vv. 3, 12) giustificano ritmicamente il testo, così come le numerose allitterazioni e assillabazioni «*come colteLLo, queLLa*» (v. 5), «*dentro, dell'esecrazione*» (vv. 7-8) e «*seTTE, noTTE*» (vv. 10-11). Le rime sono tutte tronche: «cantò : affondò : tremò» (vv. 1, 4, 11) e «verità : ambiguità : verità» (vv. 3, 6, 12); ma merita menzione anche l'assonanza «quella : terra» (vv. 5, 10).

Sette volte il gallo cantò
prima dell'alba, vicina
era la crudele verità,
sette volte il silenzio affondò
come coltello in quella 5
di sembianze ambiguità,
dentro urgeva la voce
dell'esecrazione – un'indicibile
pena l'anima scorticava –,
sette volte la terra 10
prima della notte tremò
soffiando la crudele verità.

1-3. *Il gallo cantò*: ultimo animale della sezione, il gallo è pur tuttavia un *hapax* di *Cu*. Simbolo di rinascita, e comunque animale positivo in quanto della famiglia degli uccelli, collocato alla fine della serie bestiale concorre all'annuncio del rinnovamento tematico del libro nella sezione successiva. Oltre al simbolismo biblico, segnalato nel commento a *Septies*, si legge una situazione rovesciata rispetto a PASCOLI, *My, Povero dono*, v. 4. «Il gallo canta, fuggono le larve»: lì, il canto mette in fuga i fantasmi, mentre in questo caso preannuncia il loro affermarsi in un mondo ancora preda dell'ambiguità.

4-6. *Sette volte... ambiguità*: si ricalca la costruzione latina, ma la struttura insolita per un testo italiano si giustifica alla luce della messa in rima di *ambiguità* con *verità*.

7-9. *Dentro... scorticava*: si costruisca 'un'indicibile pena scorticava l'anima'. La pena

è *indicibile*, e di lei si sa solo che agisce sull'interiorità del soggetto. Non è importante individuarla con precisione o stabilirne le cause; conta piuttosto il trauma che essa scatena. D'altra parte, la reticenza a specificare la natura della pena consente al lettore una libera interpretazione (per il valore dell'omissione e della reticenza nella fruizione del testo letterario, cfr. GARDINI 2014: 46-62). *Dentro*: indica, come *abintus*, un interno, ma perde la sfumatura del moto da luogo.

IV.

Sotto i piedi un vuoto...

La terra che trema con cui si chiudono *Septies* e *Sette volte* richiama quella dell'area flegrea soggetta al bradisismo; tuttavia, la sezione dedicata allo spazio campano comincia con un attraversamento della città di Napoli. Del resto, la prima attestazione su rivista di *Sotto i piedi un vuoto...* data al 1992, quando su Po2 compare una silloge introdotta dallo scritto *Malessere e sortilegio fra Napoli e Campi Flegrei*. Sovente rintraccia il suo «lancinante desiderio di indagare» e «l'impronta decisiva al suo modo di sentire, di percepire» nell'«adesione così piena alla vita» della città, pagata al prezzo di una precarietà «di cui non si riesce a vedere la fine» (45-46).

Napoli come spazio di formazione, insomma; e sarà allora inevitabile introdurre il lettore al suo ventre con una ricognizione dei luoghi emblematici del centro storico, che giustificano la compresenza di abitanti d'estrazione popolare e spettri del passato (le voci del «coro» che evocano direttamente le origini greche). Per compierla, Sovente si tramuta nel più urbano degli uccelli, il *colombo* – ed è appena il caso di segnalare quanto la scelta di aprire il suo personalissimo *grand tour* con una trasfigurazione animale rafforzi il legame con la sezione precedente, che pur non contando colombe nella sua voliera vanta un'intera sequenza testuale dedicata agli uccelli. È possibile ricostruire l'itinerario di Sovente, che parte da Piazza del Gesù e si libra sugli antichi decumani fino ad arrivare a Napoli sotterranea, nei pressi di piazza San Gaetano. È qui che emerge la doppia natura della città, due volte antica e pertanto portatrice di altre voci che attendono di essere «ricordate» con lo strumento della poesia.

METRICA. Componimento monostrofico di 31 versi formato da versi che vanno dal senario al dodecasillabo, con sequenze anche lunghe di novenari (vv. 4, 7-10, 12, 21, 26, 28, 30) e composti che rimandano alla forma dodecasillabica (vv. 13-15, dove 14 e 15 nascono dall'avvicinamento di quinari e settenari). Importanti i due endecasillabi canonici, entrambi con ictus di VI: il primo, v. 3, presenta il grande soggetto del testo, le «napoletane strade piazze alture»; il secondo, v. 11, esprime, col tono perentorio suggerito dalla coincidenza tra sintassi e metrica (è l'unico caso, assieme al verso finale, in cui il punto fermo chiude anche il verso), l'obiettivo del poeta-colombo. Poche le rime: si evidenziano le interne «infinite : vite» (vv. 1-2), «lunatico : estatico» (vv. 4-5), «greche : cieche» (vv. 24, 26) e la conclusiva «poi : noi : puoi» (vv. 26-28), con il terzo rimante in posizione interna. Sono presenti assonanze e consonanze anche molto distanti tra loro, che garantiscono la compattezza del testo: «tanto : tanfo» (vv. 7, 13); «resistente : benedicenti» (vv. 13, 15); «budello : folla» (vv. 17, 20); «tabernacoli : cunicoli» (vv. 20, 24); «spirale : mare» (vv. 27, 30). Si segnala infine l'allitterazione «vuoto : voluttuosa» (vv. 21, 23), che lega i due aspetti dell'altra Napoli.

Hanno infinite insidie e vite queste napoletane strade piazze alture in cui lunatico mi perdo estatico, dai rumori disfatto	5
da una vischiosavida nube. Tanto piperno e tufo, Gesù Nuovo Castel Sant'Elmo Santa Chiara, colombo anch'io le piume mie sdrucite muovo	10
a arpionare una briciola di pace. Sprigionano le sacre mura resistente tanfo di reliquie lungo via Tribunali, San Biagio dei librai, santi di gesso in vista, benedicienti	15
e no, campane di vetro, avvolge il presepiale budello di San Gregorio Armeno un ronzo d'ali. M'insegue una folla d'insegne fondachi tabernacoli,	20
dilaga sotto i piedi un vuoto: un'altra, non meno voluttuosa, città – anse e cunicoli – con greche e romane nervature. Vetrose	25
scaglie, epigrafi cieche, poi di sabbia e fumo una spirale. «Di noi ricordati, se puoi...», da un nero foro preme un coro di chissà quale regno. Alfine	30
intravedo il mare.	

att. Po2

11 a arpionare] ad arpionare Po2 19-20 con greche / e romane nervature] con greche / nervature Po2 27-28 *virgolette alte anziché uncinata* Po2

1-3. *Hanno... alture*: il lettore è scagliato direttamente, come rivela il deittico *queste*, nel cuore della città. Le *alture* del v. 3 sono le colline sopra cui è costruita Napoli, e pertanto hanno valore urbanistico tanto quanto le strade e le piazze.

4-7. *In cui... nube*: cfr. SOVENTE 1992: «La sensazione che ogni volta mi segue, al vedere tanto splendore di opere d'arte [...], e di testimonianze di un glorioso passato sparse dappertutto, è di *stupore* e di *malessere*, insieme» (45; corsivi nostri).

7-9. *Gesù... Sant'Elmo*: quando il percorso lo porta davanti ai grandi monumenti urbani Sovente non si sofferma a contemplarli. «Gesù Nuovo» è una piazza di Napoli che deve il nome alla Chiesa del Gesù Nuovo, uno dei più fulgidi esempi del barocco napoletano. Uscendo dalla chiesa e alzando lo sguardo a destra si nota «Castel Sant'Elmo», costruito tra il 1329 e il 1348 e situato sulla collina di San Martino. La Chiesa di «Santa Chiara», a cento metri dal Gesù Nuovo, è una chiesa in stile gotico dagli interni disadorni e austeri. *Piperno e tufo*: il primo è una roccia vulcanica di colore grigio, così chiamata perché molto presente nell'area dell'omonima località in provincia di Latina, mentre il *tufo* è una roccia magmatica leggera e a tal punto lavorabile da essere stata adoperata per la costruzione di numerosi caseggiati e ville del napoletano e dell'area vesuviana.

9-11. *Colombo... pace*: il Colombo era già comparso in una poesia di Sc poi comparsa su Po1 (e infine raccolta in *B*): «Sui binari della Cumana / al capolinea di Montesanto / a mezzogiorno in punto / un gruppo di colombi si accanisce / su molliche umide» (vv. 1-5).

12-19. *Sprigionano... d'ali*: che il poeta-Colombo 'voli' sulla città è provato dal suo sentire il «tanfo di reliquie» in due vie parallele, via Tribunali e San Biagio dei Librai, che costituiscono rispettivamente il Decumano maggiore e quello inferiore. Le due sono le più antiche strade di Napoli, risalenti addirittura al VI secolo a.C., e sono collegate da via «San Gregorio Armeno», celebre per le botteghe artigiane dedicate alla produzione di presepi. Si noti l'apparente dissonanza tra la sacralità dichiarata delle «mura» e la presenza fitta di oggetti desueti del culto popolare, come i «santi di gesso [...] benedicienti e no» tra i quali rientra anche un laicissimo tabernacolo votato a Diego Armando Maradona. *Budello*: è qui per 'vico lungo e stretto'.

19-21. *M'insegue... vuoto*: si faccia attenzione all'inversione tra movimenti in superficie e sotterranei. Mentre le strade di Napoli si riempiono dei simboli della vita popolare, con la triade «insegne fondachi tabernacoli» che racchiude a un tempo dimensione artigianale, abitativa e religiosa dei vicoli del centro storico, alle sue fondamenta si spalanca il *vuoto*, da non intendere come nulla, bensì come azzeramento di quei caratteri. *Fondaco*: abitazione modesta a piano terra. *Sotto i piedi un vuoto*: la silloge di Pl presenta un altro vuoto sotterraneo, collocato però nell'area flegrea. Così in *Maldestre finestre*, poi raccolta in *B*, vv. 3-5: «attraverso ombre di laghi / prossimi a

morire / e vuoti improvvisi sotto i piedi».

22-25. *Un'altra... nervature*: Po2 attesta «greche / nervature». Ma, sebbene l'ingegneria della Napoli sotterranea vada attribuita in gran parte ai Greci, fu in epoca romana che i sotterranei raggiunsero il loro massimo sviluppo.

26-31. *Vetrose... mare*: per quanto non sia la prima voce ultraterrena di *Cu* (si sono già ascoltati i pesci e la luna di *Speculum et focus* e *Lo specchio e il fuoco*), è il primo caso in cui si riconosce esplicitamente un *coro*. Elemento della tragedia classica, il coro aveva la funzione di commentare o quanto meno tirare le fila dell'azione scenica, approfondendo le questioni morali, filosofiche o politiche in essa accennate. Un nuovo possibile stasimo, oggi, chiederebbe di 'ricordare di ricordare', tenere in vita le voci dei lemuri e dei fantasmi col loro portato di alterità dal mondo attuale.

Immobilismo e bradisismo

È uno dei testi più esplicitamente civili di *Cumae*. Sono riconoscibili due parti: nella prima, si ricordano alcuni luoghi illustri dei Campi Flegrei, come i laghi, Capo Miseno o le strutture denominate «colombari», testimonianze delle antichissime radici di questa terra già attraversata dai grandi autori del passato («sospeso nella randagia / voce di Plinio, di Virgilio è / Capo Miseno»). L'attraversamento del paesaggio campano è scandito da gruppi trinominali: «liburne / anfore statue», «*dominae* / poeti viaggiatori», «Fumo zolfo / vapori», «Fusaro Lucrino Averno», «Formiche vespe ragni». Non bastano gli accoppiamenti per enumerare la ricchezza della terra flegrea, ed è pertanto necessario aumentare il numero dei riferimenti; inoltre, un po' come accade in metrica con la terzina dantesca, le triadi lessicali agevolano il procedere della lettura, e sono non a caso spesso spezzate in due versi.

All'autentica dimensione flegrea si contrappongono i progetti che, stando alle dichiarazioni ufficiali, dovrebbero favorirne il rilancio. Cappella non è un luogo proiettato alle grandi imprese di ristrutturazione economica, a quella 'valorizzazione del territorio' che è il più delle volte un modo per giustificare politiche votate allo sviluppo del turismo ma non al progresso del quotidiano. Il conflitto tra i due momenti del discorso di Sovente è accentuata dalla loro perfetta simmetria: la descrizione del mondo flegreo va dal v. 1 al primo emistichio del v. 16, mentre la denuncia delle contraddizioni va dal secondo emistichio dello stesso alla fine del componimento.

METRICA. Stanza singola di 31 versi. La composizione metrica si connota per una notevole presenza di dodecasillabi, decasillabi e novenari di varia accentuazione. Sebbene tale varietà sia ricorrente in Cu, la vocazione civile del testo lo avvicina ai componimenti in endecasillabi sciolti, perturbati dalla polimetria novecentesca e da una predilezione per la ritmicità che si esplica nell'uso ripetuto di terne lessicali e in alcune sequenze allitteranti come «*formiche, folto, foglie*» (vv. 13-14). Quasi del tutto assenti rime e assonanze, a eccezione di quella ai vv. 20, 30 e 31 («turismo : immobilismo : bradisismo»); meno significativa la rima tra monosillabi ai vv. 4 e 12 («che, è»), mentre accentua l'antinomia rappresentata dai «*phlegraei campi*» l'interna «diletti : infetti» (vv. 29-30), riferita allo stesso nome.

Custodisce Baia nel mare
il Palazzo Imperiale, liburne
anfore statue, si confonde
il marmo con l'acqua che

riscrive silenzi, beata	5
abrade i nomi di <i>dominae</i>	
poeti viaggiatori. Fumo zolfo	
vapori moltiplicano l'aria,	
di vesti remote ruote i laghi	
Fusaro Lucrino Averno risuonano,	10
sospeso nella randagia	
voce di Plinio, di Virgilio è	
Capo Miseno. Formiche vespe ragni	
nel folto si muovono di foglie,	
di mattoni, la memoria in nicchie	15
inciampa e colombari. Da segrete	
muffe consunta, le viscere	
gonfie di rovine, d'ossa, nulla,	
null'altro che l'oblio	
desidera Cappella? Sogna il turismo	20
Bacoli, sogna Monte di Procida	
l'America. D'altro parla il tempio	
di Serapide a Pozzuoli con le sue	
colonne inquiete. Abbondavano	
una volta qui miele e mirtilli.	25
«Olim...», fluttuando prende un'ombra	
a raccontare, mentre tutto	
il fuoco in fondo nuove bocche	
spalanca. Diletti miei <i>phlegraei campi</i>	
infetti dove <i>sine die</i> l'immobilismo	30
si allea con il bradisismo!	

att. Ul

≥ 3 anfore statue] anfore di statue Ul 26 «Olim...»] “Olim...” Ul

I-3. Custodisce... mare l'azione erosiva dell'acqua, che «riscrive silenzi» e «abrade i nomi» del passato, si contrappone al ruolo di custode del tempo svolto dal mare. *Palazzo Imperiale*: stando a Tacito, sul punto più alto del promontorio di Baia sorgeva

la villa di Cesare. Sulle sue rovine sarebbe stato edificato il Castello Aragonese, tutt'oggi visitabile. *Liburne*: navi da guerra munite di sperone, con un albero e due ordini di remi, ma in età imperiale il termine indicava più genericamente la nave; cfr. LUCANO, III, vv. 533-534: «Lunata classe recedunt / Ordine contentae gemino creuisse liburnae» ('Invece le liburne, paghe di alzarsi in doppio ordine di banchi, in quello schieramento ad arco occupavano la zona arretrata'. *Anfore statue*: una successiva versione comparsa su «l'Ulisse» (n. 11, 2008, "La poesia lirica nel XXI secolo: tensioni, metamorfosi, ridefinizioni": 251) attesta «anfore di statue». La variante separa il gruppuscolo nominale dalle triadi di cui si compone il testo; non è improbabile che sia stata una distrazione d'autore.

9-10. *Laghi... Averno*: sono tre dei quattro laghi dell'area flegrea (il quarto è il Maremorto). Il Fusaro fu sede prediletta di molti aristocratici romani, a dispetto dell'antica identificazione con l'*Acherusia palus*, palude infernale formata dal fiume Acheronte (altro nome con cui era noto il lago era non a caso Acherusio). Il Lucrino era in passato molto più esteso, e grazie all'imprenditore Gaio Sergio Orata divenne già nel I secolo a. C. un importante centro di allevamento ittico. L'Averno, infine, formatosi in un cratere vulcanico, veniva considerato un luogo magico, le cui acque erano indispensabili per la stregoneria. Una lunga tradizione, latina prima e medievale poi, lo considerava l'ingresso al regno degli Inferi.

12-13. *Voce... Miseno*: cfr. PLINIO, III, 61: «In ora Savo fluvius, Volturnum oppidum cum amne, Liternum, Cumae Chalcidensium, Misenum, portus Baiarum, Bauli, lacus Lucrinus et Avernus [...]» ('Sulla costa è il fiume Savone, la città di Volturno col fiume omonimo; Literno, Cuma fondata dai Calcidesi; Miseno; il porto di Baia, Bacoli, i laghi Lucrino e Averno [...]'); VIRGILIO, *En*, VI, 232-235: «At pius Aeneas ingenti mole sepulcrum / Imponit suaque arma uiro remumque tubamque / Monte sub aërio, qui nunc Misenus ab illo / Dicitur aeternumque tenet per saecula nomen» ('E il giusto Enea su un sepolcro di mole superba / fece apporre gli strumenti cari all'eroe, un remo e la tromba, / sotto l'aereo promontorio, che ora da lui Miseno / viene detto, e ne conserva eterno il nome nei secoli').

16-24. *Da segrete... Cappella*: Cappella di Monte di Procida sorge su un cimitero romano. *D'altro... inquiete*: è il *Macellum* di Pozzuoli, l'antico mercato pubblico la cui scoperta risale al 1750. Il rinvenimento, proprio in quell'anno, di una statuetta votiva del dio Serapis fece supporre che la struttura fosse un tempio. La scelta di riferirsi al monumento con il suo antico e in fondo inesatto nome partecipa della contrapposizione tra l'autentica dimensione misterica dei Campi Flegrei e la loro svalutazione commerciale. Le «colonne inquiete» sono tali perché continuamente soggette agli abbassamenti e sollevamenti della crosta terrestre e del livello del mare, come testimoniano i fori dei litodomi lungo il fusto.

24-26. *Abbondavano... «Olim...»*: nulla rimane della ricchezza flegrea, come nulla resta, dopo le manovre speculative, dell'antica natura. L'abbondanza è del passato, come la voce che echeggia al v. 26. Solo ieri le api producevano nettare, e oggi l'antico *hortus* è sepolto da una colata di cemento. «*Olim...»*: 'una volta'. In quanto inteso

come lingua d'uso, il latino è adoperabile per espressioni colloquiali.

30-31. *Sine die...* *bradisismo*: espediente formale per un'ultima denuncia è la chiusura in rima baciata tra la malattia politica della Campania, che impedisce soluzioni autenticamente progressive, e la geofisica dei Campi Flegrei, le cui conseguenze dirompenti sono state spesso sfruttate proprio dal partito dell'immobilismo. *Sine die*: 'senza tempo'. La consonanza tra distruzione naturale e distruzione pianificata è una costante della storia locale.

Il marmo

Un elemento appena accennato viene messo a fuoco fino a diventare il soggetto di un intero componimento. Nel testo precedente, il marmo si confondeva «con l'acqua», indicazione che situa la nuova visione nel Parco Archeologico di Baia, ricco di manufatti ed edifici marmorei. Il 'corpo' di questi è un ennesimo codice da decifrare, un'altra voce da trascrivere del libro-mondo di Sovente. La «voce / delle statue smangiate dal vento / e dal tempo» è destinata a comparire, anni dopo, nella sezione dedicata ai *Fantasmì di sale* del 'gemello mancato' *B* (21, vv. 6-8).

Segni sconosciuti e altri scomparsi complicano la lettura della composizione marmorea. Anche in questa, agiscono esseri viventi e forze corrosive; ma, al contrario di quanto potrebbe fare un umanista, non si mira a restaurare il corrotto. È proprio la sua lacunosità, esperita nella prima stanza, a lasciar accedere (letteralmente: tanto che «si spalanca» un percorso tra il marmo e la terra) alla voce nascosta del marmo. Quello che manca non viene ristabilito, ma consente di 'ascoltare' lo spazio circostante: e si spiega forse così la presenza non comune di un pugno di versi in lingua latina all'interno di un testo italiano.

Non è azzardato definire *Il marmo* una sorta di *ekphrasis*. Sebbene non sia possibile identificare con precisione il gruppo scultoreo o architettonico di cui si parla, Sovente si sofferma comunque su alcuni dettagli dell'opera, come gli effetti di luce (vv. 4-6) e alcune lacune (vv. 7-14), che rendono vivida la rappresentazione e creano un 'effetto di realtà' (cfr. ABIGNENTE 2014: 184).

METRICA. Tre strofe di lunghezza decrescente, rispettivamente di 14, 9 e 4 versi. Notevole l'oscillazione metrica, ma si nota un ritornare continuo del senario (vv. 2, 4, 8, 12, 23, 25, 26) e del decasillabo, anche in forma irregolare (vv. 1, 3, 6, 15, 19, 22). Nella prima stanza si notano le assonanze «marmo : mano» (vv. 1, 6) e «anche : mancante» (vv. 9, 11), in rima interna con «rabdomante» al v. 9. Altra rima interna è «avrebbero : condurrebbero» (vv. 11, 13), in posizione forte dati i monosillabi finali del tredicesimo verso. Importante è invece la consonanza «frammento : sfuggente» (vv. 12, 14), che collega la stanza alla successiva per mezzo della rima «mente : reticente-sfuggente» (vv. 14, 16). La seconda stanza presenta più consonanze: «incide : nido» (vv. 20, 23), «esatta : insetti» (vv. 20, 22), e, con pregiata allitterazione, «PoroSA Parola abraSA» al v. 21. L'ultima stanza chiude con due versi in latino dalla forte omofonia e un'assonanza finale «calmo : marmo» (vv. 26-27) che chiude con la stessa parola-rima del verso d'apertura.

Nell'opaca bianchezza del marmo

si forma una schiera di segni d'ignota provenienza, va e viene la luce che gareggia con l'occhio, con la timida-perfida mano.	5
Manca la traccia giusta da seguire, ci fosse l'interprete, l'attento rabdomante, anche quella crepa quel buco quella lettera mancante avrebbero un senso, a un frammento di vita condurrebbero a un segreto luogo della mente.	10
Si nasconde la voce del marmo, la sua reticente-sfuggente verità. Si spalanca d'acqua e di vento un cammino tra il marmo e la terra. Lama che incide – esatta – il silenzio traspare la porosa parola abrasa, cibo per insetti e uccelli, senza nascondiglio o nido...	15 20
<i>Nix lux nox</i> <i>apis aspis avis</i> impaziente o calmo sfida e seduce il marmo.	25

1-6. *Nell'opaca... provenienza*: l'opacità è un segno del tempo, giacché il marmo lavorato è tanto più pregiato quanto più lucido. *Va e viene... mano*: l'accostamento di occhio e mano applicato a un oggetto d'arte è già in *Per il pittore Domenico Spinosa*, in MC, c. 38r, vv. 14-18: «Basta / la mano e basta l'occhio / a ripetere il racconto / dell'invincibile – dell'invisibile / Natura?».

7-14. *Manca... mente*: la triade «crepa, buco, lettera mancante» è quella delle lacune

che vengono a prodursi a causa della consunzione del tempo. la consunzione richiede capacità interpretative che restituiscano l'opera d'arte venga restituita nella sua totalità, sono necessarie capacità interpretative che sappiano individuare i segni su cui ricostruire ciò che manca («la traccia giusta da seguire»). *Rabdomante*: chi esercita le arti divinatorie; qui sta per chi congettura o, ancora meglio, intuisce a partire da una mancanza. *A un frammento di vita*: l'approccio archeologico, che investiga 'frammenti' e località nascoste, investe anche il campo dell'esistenza. *A un segreto luogo della mente*: l'arte viene intesa come espressione dell'individuo e del suo inconscio. Che la scultura possa rimandare ai luoghi *segreti* della mente, è acquisizione che risale almeno al saggio freudiano sul Mosé di Michelangelo (cfr. FREUD 2012: 109-136).

15-17. *Si nasconde... verità*: con un decasillabo d'apertura identico a quello del v. 1, si discute una diversa 'opacità' del marmo. Come tutti i materiali della IV sezione (il tufo, lo zolfo...), anche il marmo è portatore di una *verità*, stavolta «reticente-sfuggente» perché più elaborata nella forma e dunque meno esplicita, meno agevole da cogliere.

17-19. *Si spalanca... terra*: il percorso che collega il passato subacqueo e il presente abitato («la terra») è aperto da una potente immagine biblica; cfr. ESODO 14, 21: «E il Signore durante tutta la notte risospinse il mare con un forte vento d'oriente, rendendolo asciutto; le acque si divisero».

19-23. *Lama... nido*: l'autocitazione sembra essere ancora da *Immobilismo e bradisismo*, dove si legge dell'«acqua che / riscrive silenzi, beata / abrada i nomi» (vv. 4-6). Entrambe le categorie animali che attraversano la storia, allegorie diverse del poeta e della scrittura, abitano (addirittura nutrendosene) la parola che riaffiora, consumata ma ancora accogliente grazie alla sua porosità, che offre spazi vuoti in cui ripararsi. I referenti sono in disposizione chiastica: 'insetti-uccelli / nascondiglio-nido'. *Lama che incide... il silenzio*: impossibile non pensare, facendo cortocircuitare poetiche e forme distanti, alla serie dei 'tagli' di Lucio Fontana, in realtà *Concetti astratti* come appunto il silenzio.

24-27. *Nix... il marmo*: più che alla tecnica delle *capfinidas*, il distico latino sublima – trasponendolo nel registro alto che assume il latino nei rari testi plurilingui (si veda in particolare *Donna flegrea madre*) – le figure legate al marmo nelle due stanze precedenti. La *lux* è la stessa del v. 4, mentre «apis» e «avis» sono gli insetti e uccelli del v. 25; e si noti che la specificazione di 'api e uccelli' torna, esatta, in *In specu*, v. 99: «Apes iterum aves». È interessante la disposizione di questi sintagmi, alternati a parole altre ma fonicamente e semanticamente prossime, come ad ampliare l'arco di ciò che interviene sul marmo. *Sfida e seduce*: richiama il «seduce e abbandona» di *Lingua*. *Nix lux...avis*: 'neve luce buio / ape serpente uccello'.

Donna flegrea madre

Il componimento è dedicato alla cara madre di Sovente, Maria Consiglia Illiano (1913-1993), la cui figura si sovrappone e assume i tratti della terra flegrea a cui è consacrata questa sezione. Il rapporto tra i due fu sempre fortissimo, complice anche la precoce perdita del padre-marito. Appena dopo la sua scomparsa, Sovente (assieme ad altri familiari) le aveva dedicato un libriccino in tiratura limitatissima, contenente testimonianze di amici e un componimento datato 22 giugno 1993 dal titolo *A mia madre*. Una splendida attestazione di mancanza e presa di coscienza della nuova condizione di solitudine: già allora l'ombra materna poteva lasciarsi stringere provocando smarrimento nel poeta-figlio ed esprimersi con un «brusio» in grado di generare delirio, mentre al «non esserci / risponde» un «fluttuante pensarti» prolungatosi, con sempre maggiore intensità, fino a *Cu*.

Il componimento in morte della madre vanta del resto importanti precedenti novecenteschi, molti dei quali composti proprio da autori ben noti a Sovente come Ungaretti (*La madre*, da *Sentimento del tempo*), Montale (*A mia madre*, da *Le occasioni*), Gatto (*A mia madre*, da *Osteria flegrea*) e Raboni (la sezione *Parti di Requiem*, da *Cadenza d'inganno*). Non suoni curiosa la scelta di omaggiarla, ora, tra un *focus* sui marmi opacizzati dal tempo e una rievocazione del passato imperiale della terra flegrea; mentre la figura troppo poco conosciuta del padre può essere rievocata quasi di sfuggita nei versi del mistero e dell'ambiguo di *Nell'afelio*, la lunga vita della signora Consiglia la trasforma in un tassello essenziale della memoria del luogo. Mamma Illiano è, nello stesso tempo, l'incarnazione (è «terra aperta / a voci d'acqua, a luci») e la memoria del luogo: col che, di converso, si spiega il rapporto addirittura viscerale che Sovente ha sempre inteso instaurare con il suo territorio, visto come un prolungamento della presenza genitoriale.

METRICA. Componimento monostrofico di 25 versi, con predominanza di novenari (vv. 4-6, 10, 18, 23, 25) e decasillabi non canonici (vv. 2, 7, 8, 11, 21-22; si veda anche il v. 20, un doppio quinario che può tradursi in decasillabo). Rime ai vv. 13 e 15, «conservavi : pensavi» (amplificata da «buttavi» al primo emistichio del v. 16) e vv. 24-25, con una baciata conclusiva «ritrovo : rovo». Nei pochi versi latini sono invece individuabili la ripetizione «mea / sunt mea» (vv. 5-6) e l'interna «fluit : ruit» (vv. 22-23), con «tui» in forte assonanza.

Donna flegrea madre
di radici antiche, terra aperta
a voci d'acqua, a luci

sul punto sempre di nascondersi	
in fenditure, in antri, <i>mea</i>	5
<i>sunt mea suspiria tui et vulnera,</i>	
paura non avevi di parlare	
con rovine e schegge, per la guerra	
tu passata per la morte	
dei genitori tuoi, di cinque	10
tuo figlio, di mio padre, da nodi	
attraversata da ripetuti sibili,	
con paziente calcolo tutto conservavi	
«non si può sapere cosa	
il futuro ci riserva», pensavi,	15
nulla buttavi, flegreo	
deposito di segni tu e di memorie	
con il fluttuante suono dentro	
di nuove maree, non rughe	
in viso avevi, curve le vertebre	20
dove le stagioni a una a una	
si erano raccolte, <i>ruit perpetuo</i>	
<i>fluit dolor tui per mea silentia,</i>	
di te perdo e ritrovo	
un'altra luna sotto il rovo.	25

1-6. *Donna flegrea madre*: sono i tre attributi di Maria Consiglia Illiano. Centrale, in tutti i sensi, è quello che definisce le «radici antiche». L'asindeto favorisce in ogni caso la commistione dei ruoli femminili, sì che il v. 2 possa riferirsi anche a «donna», collocando la Illiano tra *Le antiche donne cumane* raccontate poche pagine dopo. *Terra... antri*: la figura materna è intesa in simbiosi con lo spazio circostante, fatto di mare e depressioni geologiche; *antri*: riferimento all'antro della Sibilla, localizzato dalla tradizione a Cuma e che rappresenta la manifestazione geografica del mistero flegreo. Citarlo nel componimento dedicato alla madre indica, in rispetto al sincretismo cattolico-pagano della cultura popolare meridionale, la vitalità degli antichi culti sibillini – con il loro ricco portato culturale – nella figura di «donna flegrea» della madre di Sovente. *Voci d'acqua*: cfr. *Prato e naufragio*, v. 5: «voci d'acqua, di buio». *Mea... vulnera*: 'miei / sono miei i tuoi sospiri e ferite'. *Donna flegrea madre* è uno dei pochi testi in cui il latino si sovrappone all'italiano. Dal momento che «il soggetto

parla sempre una lingua non sua» (ALFANO 2008: 11), si potrebbe valutare un caso straordinario di indifferenza linguistica intratestuale; tuttavia, GRASSO 2012 osserva che, quasi in deroga all'uso abituale, il latino concorre a elevare il messaggio del testo, consacrando il dolore e le sofferenze a un livello quasi religioso, come di preghiera (23). *Suspiria... vulnera*: ancora ALFANO 2008 suggerisce che «non si sa più dire se i “miei” sospiri e le “mie” ferite non siano piuttosto quelle della madre, ossia della terra, ossia della lingua» (11).

7-11. *Paura non avevi... schegge*: il dialogo con «rovine e schegge» è un'eredità materna. La madre cresce tra le rovine della guerra, Sovente trova le sue rovine nel mondo contemporaneo. *Per la guerra... padre*: «guerra» andrà inteso come 'esperienza della guerra', visto che in realtà la Illiano ha superato entrambi i conflitti mondiali. Dei cinque figli di casa Sovente, solo due, Michele e Luigi, sopravvissero. Il padre morì nel 1957, quando il piccolo Michele aveva 9 anni. Per il ricordo del padre morto, cfr. *Nell'afelio*, vv. 6-8: «Luccica il ligneo ovale / che la morte protegge / di mio padre».

11-20. *Da nodi... sibili*: dopo il momento biografico, si riprende l'analogia con lo spazio flegreo. I sibili sono già comparsi in *Cu*: «muri sibilanti» (*I pianeti roventi del buio*, v. 10); «un sibilo di lamiera» (*Suoni leggendarie*, v. 5). *Flegreo... avevi*: non avendo mai buttato nulla – un atteggiamento tipico di chi ha vissuto le privazioni dei periodi bellici –, la madre anziana conserva tutto, comprese le memorie, fungendo così da portatrice di memoria locale. Una memoria, beninteso, assai più antica di lei, e proprio tale sua trans-storicità le impedisce di invecchiare, o almeno riconfigura il significato dei segni dell'età; è interessante notare che a questa umanissima donna del popolo che non invecchia si contrapponga, nell'arco di poche poesie, la versione degradata della Sibilla Cumana, un'entità mitica condannata a vivere per secoli ma senza conservare la giovinezza (cfr. *Di là*).

22-25, *Ruit... silentia*: 'precipita continuamente / scorre il dolore di te attraverso i miei silenzi'. Identica costruzione in *Hiemis silentium*, v. 8: «Ruit perpetuo in animam». *Di te... rovo*: alla perdita segue il ritrovamento delle testimonianze della figura materna. Come si è detto il motivo lunare è legato al culto di Selene (cfr. *Quella luna*), figura che nel Meridione si è spesso sovrapposta all'egizia Iside, dea della nascita e della vita, dunque 'madre' dei viventi. Il «rovo» è invece riconducibile alle strade dell'infanzia del poeta. Si legge infatti, in «*A Cappella, in via Petrarà io vivo...*» di *Ca*, che «da bambino, mi arrampicavo a perdifato / per quelle sconnesse scale sommerse / da sterpi, da rovi – squisite le more! [...]» (vv. 16-18). Pochi versi prima, Sovente aveva ricordato i genitori, e segnatamente la mamma («Di lei, soprattutto parlano la casa / e via Petrarà»).

La leggenda del paese

L'occasione di una visita all'area di Bacoli e Cappella consente di affrontare il tema della morte da una ben diversa prospettiva rispetto a quella, patetica e personale, di *Donna flegrea madre*. Non di meno, è possibile azzardare più stretti legami tra i due testi. La 'leggenda del paese' è narrata da una non meglio definita 'voce' che presenta *monumenta* e retroscena del passato di questa terra d'Impero. Non avrebbe senso, in assenza di antecedenti testuali, attribuire questa voce alla madre del poeta; ma è certo interessante che in *Cunziglia Cunzi*, poesia di Stefano De Matteis in morte di Maria Consiglia Illiano (leggibile in *AMM*), sia proprio lei a rivelare che «sotto 'nce stanno 'e muorte / sotto a chistu paese / e nuje ce stammo a coppa / e nun sapimmo niente / ma lloro, sì, lloro ca sotto / stanno lloro tutte cose sanno...» (vv. 18-23).

L'autocoscienza locale della morte è imposta dalle rovine di un passato 'legendario' ma estinto, la cui tanatologia è enunciata da uno dei tanti anonimi che perturbano la lirica del secondo Novecento. Proprio questa stagione poetica vede una notevole intensificazione dell'intromissione di voci terze nel corpo della testualità, sfociando spesso in momenti anticomunicativi o paradossali (cfr. TESTA 1999: 26-27). L'ascolto, forse di sfuggita, dei commenti sulla grandezza degli antichi, in questo caso, provoca contraddittoriamente una riflessione sulla perdita e sulla fine, ovunque presenti a Cappella.

METRICA. Componimento monostrofico di 14 versi tendenzialmente lunghi, con preponderanza di endecasillabi (vv. 3, 5, 11), endecasillabi imperfetti (vv. 6, 10) e tredecasillabi (vv. 9, 13). Attenzione al v. 7, quattordecasillabo, e soprattutto all'ultimo verso, v. 14, che ricorda un esametro barbaro composto da un senario e un novenario, costruito sensato in una rievocazione dei fasti e della decadenza dell'età imperiale. La consonanza in apertura «muovi : scavi» (vv. 1-2) lega le operazioni del destinatario di questa voce locale, e a essa richiama fonicamente anche il verbo al v. 3 («muoVi, scaVi, troVarne»). Ai vv. 6-8 la sequenza sulla morte è scanita dall'allitterazione in l geminata: «sigiLLato, queLLa, miLLenarie, iLLegibili». «Speciosa» e «specialità» (v. 10) condividono la radice latina 'species', ma si riducono a un omeoarto. La seconda è in rima interna con «verità» (v. 11).

«Pensa, qui dove ti muovi
gli antichi hanno vissuto, se scavi
qualche metro di terra puoi trovarne
le ossa...», ferma scandiva

la voce del paese, in una plumbea 5
 luce sigillato. La morte, quella
 fatta di lapidi più che millenarie, di
 nomi illeggibili e spettrali
 mezze calotte mezze scale, era la sua
 speciosa specialità, la sua oscena 10
 verità. «... e sappi che l'Impero qui
 trovò la sua gaudente scena...», così
 correva la leggenda del paese, da una
 più che millenaria caligine glorificato.

1-4. «Pensa... ossa...»: non è chiaro se la 'voce' si rivolga direttamente all'Io o se non sia piuttosto stralciata da uno scambio tra terzi, magari tra un residente e un visitatore. Lascerebbero propendere per questa possibilità l'interruzione brusca del discorso riportato e la sua ripresa improvvisa, al v. 11, introdotta da puntini sospensivi: una parte del parlato è andata perduta, e Sovente riparte da quanto riesce ad ascoltare successivamente. *Se scavi...le ossa:* può sembrare un'iperbole di gusto popolare, ma c'è un fondo di verità; i fondali del bacoletano pullulano di reperti di epoca romana che attendono ancora di essere dissepoliti (per la gioia dei ricettatori di manufatti antichi).

4-6. Ferma... sigillato: è la voce di un singolo che si fa voce della collettività. Una guida turistica, un custode o forse più semplicemente un abitante di Cappella parla delle antichissime origini dell'area flegrea. Il colore plumbeo del cielo che contorna il «paese» introduce l'argomento della morte; c'è forse un ricordo di PAGLIARANI, *La ragazza Carla*, II, vv. 63-64: «È nostro questo cielo d'acciaio che non finge / Eden e non concede smarrimenti». Ferma scandiva: la solennità della rievocazione necessita di toni adeguati, qui accentuati dall'allitterazione di *r* + nasale «trovaRNe, feRMA» e di *s* «oSSa, Scandiva».

6-11. La morte... verità: a Cappella, la morte non è un'astrazione; è anzi un fatto concreto, una presenza antica con una sua geometria e una sua architettura. Parlarne vuol dire saper maneggiare quella che, con figura etimologica, viene detta una «speciosa», dunque 'appariscente', «specialità». L'esperto del settore ne è anche, in un certo senso, il 'testimone' che conferma e attesta la «verità» del luogo: ma è una verità indicibile, come indicibile è il morire, dunque il non-essere. *Mezze calotte mezze scale:* le «calotte» sono le strutture delle tombe del cimitero romano del borgo, situato proprio sotto la casa del poeta e raggiungibile attraverso delle «scale». Lo stesso era già stato rievocato in *Immobilismo e bradisismo*, vv. 16-17: «le viscere / gonfie di rovine, d'ossa».

11-14. «... e sappi... glorificato: la voce diventa leggenda. Dopo la presentazione dei resti, infatti, si rievocano i fasti di un'età in cui la Campania fungeva da *locus amoenus*

della Roma imperiale. Ma il sintagma «scena» apre anche alla teatralità; non a caso, proprio su queste coste vengono ambientati componimenti d'argomento antico-romano di forte carattere monologico, come *Parla Agrippina* (in *Ca*). *Così correva*: epifonema che ricorda, più per la posizione conclusiva e per la costruzione 'così + verbo', MONTALE, *OS*, «*Mia vita, a te non chiedo...*», v. 7: «Così risuona talvolta nel silenzio». *Caligine*: il lessema è ricorrente in Sovente; si veda il testo «*Giallo tubetto, cavità tracheale...*», in *Sc*, f. III, c. 2r, v. 9: «Fitta caligine sulle siepi», o ancora *PSÆ*, 42, vv. 3-4: «inserto di ali inclina / la caligine».

Le antiche donne cumane

Prima occasione in cui si fa esplicito riferimento alla città che dà il titolo all'opera, si tratta di una composizione di tre momenti della giornata di alcune donne cumane. Nella prima stanza si assiste a una conversazione notturna dalle finestre; nella seconda sono le donne stesse a prendere la parola, interrogandosi su alcuni imprevisti scoperti al mattino; nella terza, a sera, si osserva una nave in mare, mentre domina il silenzio delle donne e della città.

Non è, quello proposto, un quadretto neorealistico: si delinea anzi in pieno la posizione liminare, tra storia e contemporaneità, assunta dalla poesia di Sovente. Le abitanti di Cuma sono proiettate in una società antico-greca, per non dire in una dimensione mitica; l'autore contrae qui un debito non soltanto con la tradizione classica, ma anche con il Quasimodo raffinato della sezione 'Dalla Grecia' de *La terra impareggiabile* e con il Pavese narratore in versi delle Langhe popolari.

Connotate da attributi e modi che le ancorano allo spazio flegreo, le antiche donne di Cuma sono in egual misura personaggi provenienti da un altro tempo, e che anzi sfidano il trascorrere del tempo. Nella filigrana di queste figure femminili sono di fatto ravvisabili tante distinte Sibille; è per questo che Pietro Treccagnoli antologizza la terza parte del componimento in un micro-canone della letteratura sibillina moderna, pubblicato in ARAGONA 2004 col titolo *Parlando della Sibilla*.

METRICA. Tre stanze di lunghezza discendente, contando rispettivamente 9, 8 e 7 versi lunghi, mai inferiori al decasillabo ma non superiori al tredecasillabo. Nella prima stanza, predominanza di dodecasillabi (vv. 4, 5, 7) e endecasillabi non canonici (vv. 8, 9); nella seconda, predominanza di tredecasillabi (vv. 4, 5, 7); nella terza, predominanza di endecasillabi (vv. 1, 3, 5) e dodecasillabi (vv. 6, 7). In generale, il metro dominante è il dodecasillabo (1, vv. 4, 5, 7; 2, vv. 2, 8; 3, vv. 6, 7). È ipotizzabile il modello metrico di *Lavorare stanca* per alcuni versi: si veda in particolare 2, v. 4 («e le pietre spettrali dell'Arco Felice»), a base anapestica. Non sono presenti rime, ma la terza stanza vede l'assonanza «una : Cuma» (vv. 3, 7) e la consonanza «cumane : mani» (vv. 2, 5). Da notare invece due fenomeni disposizionali: la divisibilità della seconda stanza in due quartine aventi come primo verso un'interrogativa diretta e la ripetizione del termine «donne» per ben sei volte – due per ogni stanza – e nella stessa posizione (tra i primi due versi e al settimo verso), segnale metrico dell'immutabilità di queste figure.

Ossute parlano donne dalle finestre
muovendo seni e palpebre a lungo
è amore l'ombra che attraversa
la superficie cava dei loro suoni
accennano a zuffe di animali sotto 5
la luna piena vicino al mare di Cuma
e sono cumane le donne che ridono
lentamente masticando un'arancia
circondate da lattughe e garofani.

2.

«Chi ha svuotato la botte stanotte?»
stupite chiedono le donne discinte
a lungo guardando l'acqua retrattile
e le pietre spettrali dell'Arco Felice
«Quale ladro si è portato via le cipolle?» 5
dalle finestre ai balconi precipita
la voce delle donne di Cuma che sanno
con una risata placare il rancore.

3.

Zitte ogni sera stanno tra le antiche
ombre le antiche donne cumane
la scia sullo specchio fissando di una
nave a pochi passi dall'acropoli ferma
sopra la fronte intrecciate le mani 5
i denti macchiati dall'acqua di pozzo
ascoltano il vuoto le donne di Cuma.

1

1-4. *Ossute... suoni*: le donne sono molto magre, ma i loro movimenti mettono in risalto altri attributi femminili. L'anastrofe pone in primo piano la presenza delle ossa, visibili nei corpi come nella terra in cui si muovono, e la parola, intesa come suono che si propaga nello spazio. È solo relativo l'interesse per l'argomento della conversazione: Sovente nota piuttosto il tono appassionato di queste chiacchiere che appaiono 'intagliate' su una «superficie cava».

5-6. *Accennano... Cuma*: si parla di una lotta tra animali, argomento semplice e per nulla esoterico, ma che non di meno si proietta in una realtà onirica. I fatti avvengono «sotto / la luna piena» del mare di Cuma, su uno sfondo senza tempo che richiama QUASIMODO, *TI, Di notte sull'Acropoli*, vv. 1-4: «Una notte ad Atene nel mare bianco / dell'Acropoli la civetta disse Atena. / Non fu richiamo maligno, la luna / troppo bianca [...]». Del resto, il tema stesso rievoca il mondo greco, caratterizzato da un rapporto molto più stretto del nostro con il regno animale.

7-9. *E sono cumane... garofani*: ancora un'immagine di pacifica serenità, costruita intarsiando tradizione letteraria e cultura popolare. Le donne che ridono masticando l'arancia richiama ancora una volta QUASIMODO, *EES*: «Ride la gazza, nera sugli aranci». La presenza di lattughe e garofani, invece, rimanda a un canto di lavoro dell'area procidana: «Te manno nu garofano a cercare / ch'è lu segno si vuo' fa' ll'ammore» (trascrizione in MASUCCI-VANACORE 2000: 232).

2

1-4. «*Chi ha svuotato... Felice*»: le donne sono colte in un momento di stupore. Gli abiti discinti e l'attenzione per il punto in cui potrebbe essere stato versato il contenuto della botte le allontana dalle figure femminili borghesi. «*Chi ha svuotato...stanotte?*»: la botte è quella in cui vengono raccolte l'acqua piovana o altre bevande, come per esempio il vino, e la domanda può riguardare un possibile furto (come del resto suggerisce la seconda domanda al v. 5). Vi è tuttavia un richiamo alle leggendarie Danaidi, protagoniste della tragedia di Eschilo *Le supplici*. Le figlie di Danao sono condannate a riempire una botte che perde sempre l'acqua che vi si versa. Il mito è legato alla siccità e alle piene dei corsi d'acqua, e ben si inserisce nelle numerose rappresentazioni del rapporto tra acqua e femminile (già visto in *Donna flegrea madre*). *Arco Felice*: porta urbana, con funzione sia celebrativa che difensiva, fatta costruire nel I secolo da Domiziano nei pressi di Cuma. *Retrattile*: insolito aggettivo, che ha un precedente in *PSÆ* 44, vv. 1-2: «L'alga: smeraldo del mare. La retrattile / alga porporina».

5-8. «*Quale... rancore*»: altra domanda che testimonia dell'universo di semplici cose delle donne cumane. Rimangono centrali i vocalismi della parola e della risata.

3

1-7. *Zitte... ferma*: la giornata volge al termine, ed è il momento del silenzio. A metà

tra spettri del passato e figure trans-storiche, le donne di Cuma, che vivono tra «antiche ombre», sono esse stesse antiche. Di più: i gesti magici e i denti macchiati fanno di queste donne del popolo delle fattucchiere, se non proprio delle Sibille in sedicesimo. *La scia... ferma*: 'fissando sullo specchio la scia di una nave ferma a poca distanza dall'acropoli'. Lo specchio riflette un'immagine che rimanda al passato della città. Parlare infatti di «acropoli» vuol dire tornare ai fasti di Cuma come potenza magno-greca. Convincente, allora, la lettura di ITALIANO 2000, per il quale «queste donne sono l'incarnazione dell'attesa: paiono figure inamovibili, terrestri in questo senso, nate in un presente continuo» (95). *Sopra... Cuma*: come pochi altri personaggi di *Cu*, le donne hanno la capacità di ascoltare il *vuoto*, tema sviscerato nella poesia successiva: è, questa, una capacità propria di chi sa posizionarsi al limite dell'enigma rappresentato dalla Cuma misterica e sibillina. La serenità descritta nelle stanze precedenti è anche il risultato di questa simbiosi con il proprio spazio.

Prato e naufragio

Basterebbe il primo titolo attribuito a questo testo per dimostrare quanto fosse considerato importante sin dalle prime manifestazioni del progetto soventiano: *Cumae*, esattamente come la raccolta definitiva, nome che torna nell'ultimo verso della poesia assieme al titolo definitivo. L'ex-eponimo conserva comunque un ruolo chiave nella rappresentatività del volumetto, giacché i vv. 9-15 ne costituiscono la quarta di copertina.

Siamo di fronte a un 'manifesto' della raccolta, che a ragione FILIA 2016 definisce «un'enigmatica epifania [...] che sintetizza gran parte dell'immaginario e della poetica di Sovente»: la sua precocità, con la prima stesura che risale ad almeno dieci anni prima di *Cu*, spiega forse perché siano presentate quasi in rassegna tutte le presenze e le figure incontrate finora. Figurano tutti gli elementi del 'componimento-tipo' di Sovente: una fase di ascolto dei suoni del non-visibile; la localizzazione nel territorio flegreo, onomasticamente dichiarato ma del quale si rilevano oggetti non irriducibili all'immaginario tipico (le «siepi di Cuma»); presenze di 'voci' e parti di corpo (le *zampe*) che si muovono, come in movimento è l'intero spazio-tempo; una fusione, infine, di macro- e microcosmo.

Ancora FILIA 2016 indica la provenienza leopardiana del naufragio in chiusura, ma l'osservazione può essere integrata notando come anche la presenza di una siepe, la divisione interna e il già citato verso finale esibiscano una filigrana dell'*Infinito* di Leopardi. Anche il numero dei versi rimanda al capolavoro del Recanatese: ma si dovrà tenere conto della prima versione, che conta 16 versi, e considerare al massimo la riduzione come un ulteriore tentativo di avvicinare *Prato e naufragio* all'*Infinito*.

METRICA. Componimento monostrofico di 15 versi, che vanno dal settenario al tredecasillabo. La varietà metrica si attenua riconoscendo sequenze versali spezzate, come l'evidente endecasillabo ai vv. 2-3 («le pareti, la nuca intirizzata»), il doppio quinario ai vv. 9-10 che richiama quello subito precedente («Fuggono gli anni, | piste incrociate») o il gruppo di settenari ed endecasillabi ricostruibile ai vv. 10-13: «si addensano notizie, | anche le più improbabili, | risaltano ferite | da archi e colombari, | senza nome balenano galassie»). Di 'cadenza sincopata' parla FILIA 2016, facendo riferimento all'uso intenso dell'*enjambement* che «rende la prosodia nervosa e incalzante»; è in fondo la caratteristica essenziale della metrica soventiana. Due evidenti allitterazioni ai vv. 3-8, «intiriZZita, aZZurro, attiZZa», e ai versi contigui 11-13, «improBABili, colomBARi, BALenano». Tra le consonanze, «nuca, Cuma», «occhiuto, ruota» e «vuoto, allarmato»; ma sono presenti anche consonanze e assonanze ipermetre, come «occhiuto, astute, botole» e «improbabili, colombari».

Di strani pulviscoli stridono
 le pareti, la nuca
 intirizzita. Un perdersi occhiuto
 per le pietre, le astute siepi di Cuma
 – voci d’acqua, di buio, zampe 5
 che frugano in botole d’azzurro –, un
 beato non sapere chi
 attizza il fuoco, spinge la ruota.
 Fuggono gli anni, piste
 incrociate, si addensano notizie, anche 10
 le più improbabili, risaltano
 ferite da archi e colombari, senza
 nome balenano galassie. Nel vuoto
 un muoversi, uno scuotersi allarmato.
Cumae: prato e naufragio. 15

att. Pl

Prato e naufragio] *Cumae* Pl 9 Fuggono gli anni] I giorni passano Pl 12-13
 senza | nome balenano galassie.] balenano | galassie senza | nome. Pl 13 Nel vuoto |
 un muoversi, uno] Un muoversi nel vuoto, uno Pl 14 scuotersi allarmato. | *Cumae*:]
 scuotersi allarmato. *Cumae*, Pl

1-3. *Di strani... intirizzita*: l’invisibile – qui peraltro definito «strano», in allitterazione
 marcata con «stridono» ma che connota i pulviscoli come un corpo ignoto, proveniente
 da spazi altri – si manifesta attraverso un suono che turba chi lo ascolta.

3-8. *Un perdersi... ruota*: il parallelismo ‘un...un...’ pone sullo stesso piano due azioni
 che sembrano, in vero, l’una la conseguenza dell’altra. Ci si può smarrire nel territorio
 cumano, quello nel quale risuonano voci e si avvistano *zampe* (come nella onirica *Ho
 io*), e ci si smarrisce due volte accorgendosi di non poter comprendere il procedere del
 Tempo, di cui Cuma è emblema. *Le astute siepi*: cfr. LEOPARDI, *Canti*, *L’infinito*, vv. 2-
 3: «questa siepe, che da tanta parte / Dell’ultimo orizzonte il guardo esclude». *Voci
 d’acqua*: cfr. *Donna flegrea madre*, vv. 2-3: «terra aperta / a voci d’acqua». *Un beato...
 ruota*: stante il loro valore archetipico – per cui si vedano, ad esempio, *C’è un brusio* o
Speculum et focus / Lo specchio e il fuoco – fuoco e cerchio sono qui simboli classici
 dello spazio e del tempo: il fuoco è presente in molta filosofia pre-socratica (Eraclito,

Empedocle) come elemento primario dell'*archè*, mentre la Ruota è simbolo antico per il Tempo ciclico.

9-13. *Fuggono... galassie*: la seconda parte del componimento sfrutta la tecnica dell'*enumeratio*, anche questa da *L'infinito*, sebbene al polisindeto si sostituisca l'asindeto (del resto già presente *in nuce* nella lirica di Leopardi): «e mi sovvien l'eterno, / E le morte stagioni, e la presente / E viva, e il suon di lei» (vv. 11-13). L'effetto di progressivo ampliamento della visuale immaginifica è ottenuto partendo dal vissuto personale, fatto di anni che «fuggono», strade che si incrociano e notizie effimere e «improbabili», passando poi per i segni del tempo che risaltano dalle rovine imperiali e, in conclusione, per le «galassie» innominate che sovrastano spazio e tempo della poesia. *Fuggono gli anni*: Pl attesta un più pacifico «I giorni passano». Non solo aumenta il valore del tempo trascorso, ma cambia anche il suo movimento, che dal mite 'passaggio' diventa una 'fuga'. *Colombari*: sepolcri romani destinati a contenere le ceneri dei cremati.

13-15. *Nel vuoto... naufragio*: la città che al v. 4 veniva chiamata ancora col nome italiano viene indicata con un latinismo. *Cumae* può essere tanto nominativo quanto vocativo; Cuma è l'attore dell'effetto-naufragio provocato dal suo prato, che si fa oceano in cui naufragare, ma anche nome invocato come paradigma di ogni luogo in cui si manifesta il «vuoto». *Nel vuoto*: è il vuoto della città, già citato in *Le antiche donne cumane*, 3, v. 7: «ascoltano il vuoto le donne di Cuma».

Tu, Cumae... | Tu, Cuma...

Legati a *Prato e naufragio* dai prati di Cuma con cui si aprono entrambi, i due testi compaiono, per la prima volta, in Le. Le evocazioni cumane sono (assieme alla coppia che apre la microsilloge *Charta-mare* e *Carta-mare*) la miglior concretizzazione del latino quale lingua viva in virtù del fatto che «ciò che conta è l'energia inventiva, la densità delle immagini, la capacità dei suoni di arrivare alle zone più profonde della psiche, e non il puro e semplice *pregiudizio* di comunicare e di capirsi». È più che mai l'immaginazione e il predominio delle immagini-topoi a plasmare questa duplice panoramica sulla città trasfigurata dai miti e dagli archetipi di Sovente. Lo spazio cumano raggiunge l'apice della sua transcodificazione mitica: non c'è più nulla di umano o umanizzato, e l'aspetto geofisico è quello di una terra frastagliata, irta di spuntoni e voragini che aprono a mondi ultramondani.

Il soggetto ha il solo compito di osservare: la sua unica azione è quella espressa dai verbi incipitari *adspicio* e *guardo*. Non c'è un'altra realtà su cui immaginare un'alternativa al 'sogno americano' di Bacoli (cfr. *Immobilismo e bradisismo*), ma una metamorfosi generalizzata che il poeta può decrittare soltanto mettendola per iscritto. Ciò spiega anche le divergenze notevoli tra i due testi: Cuma è altro da quello che appare, ma questa alterità necessita di una sua specifica archeologia, che da un lato dimostra come riemergano sempre le stesse figure dalla profondità della terra come del tempo, e dall'altro svela l'irriducibilità del paradigma cumano ai suoi trascorsi di roccaforte magno-greca.

Spicca, da un punto di vista formale, la compattezza rimica di entrambi i testi, che presentano una struttura già sperimentata nei componimenti XLVII e 47 di *PSÆ*, rispettivamente costruiti sulle rime in «-iro, -yro» e «-ungo, -undo, -unco».

Tu, Cumae...

METRICA. Componimento monostrofico di 14 versi con schema rimico $a^8b^6a^6a^8a^7b^6b^7BBb^{10}a^8Bb^7b^6$. Il testo risulta costruito su due sole rime a loro volta legate da assonanza che garantisce una notevole compattezza ritmico-fonica. Non sono presenti significative sequenze versali, ma andranno segnalati almeno i primi due senari, entrambi con *ictus* di I-III-V, e due endecasillabi *a minore* ai vv. 8-9, con *ictus* di II-IV-X (ma l'8 presenta anche accento tonico sulla VI). Per quanto riguarda le rime, va segnalata la ricca ai vv. 12-13, «animalia : brumalia», e l'identica ai vv. 6-7 e 14, «alia : alia : alia». Moltissime le allitterazioni: dal gioco fonico in *u* degli ultimi versi («CUrrentia ultra brumalia CUnicuLa») a «LEtalia LENiter Lingunt», fino all'efficace scambio «arvalia, alvaria» (vv. 2-3).

Adspicio prata lunaria
pedes trans arvalia
stigmata atque alvaria
pipiant et quatunt et maria
in sempiterna ac varia 5
concupiscentia inflantur, alia
defluunt nomina de alia
aestuosa plaga: clamas infernalìa
clinamina tu, Cumae, ad sideralia
fastigia fugitans dum letalia 10
leniter lingunt calcaria
et cervices parvas et animalia
currentia ultra brumalia
cunicula: et alia...

att. Le

6 inflantur] inflatur Le 8 aestuosa] æstuosa Le □ clamas] o clamans Le 9
Cumae] Cumæ Le

I-4. *Adspicio... quatunt*: 'i piedi pigolano e scuotono oltre i segni arvali e gli alveari'. I verbi sono qui riferiti ai *pedes*, che percorrono (qui sottinteso) alveari e campi

coltivati. *Arvalia*: da ‘arvalis-e’, deriva da ‘arvum’ (‘campo’) ma aggiunge una sfumatura religiosa. I *fratres Arvales* erano infatti un collegio sacerdotale incaricato del culto della dea Cerere e di celebrare riti di carattere agreste. *Adspicio prata lunaria*: il primo verso è a ben vedere l’unico pienamente corrispondente a *Tu, Cuma...* *Pipiant*: è termine poco ricorrente e fortemente connotato; proviene da CATULLO, III, v. 10: «ad solam dominam usque pipiabat».

4-8. *Maria... plaga*: ‘i mari si gonfiano nella perenne e varia concupiscenza, altri nomi scorrono da altra distesa ardente’. *Concupiscentia*: ‘desiderio ardente’. Termine ricorrente nella Bibbia; si veda in particolare NUMERI 11, 34: «Vocatusque est ille locus sepulchra Concupiscentiae ibi enim sepelierunt populum qui deseraverat».

8-14. *Clamas... fugitans*: ‘tu, Cuma, invochi deviazioni infernali, fuggendo verso profondità siderali’. *Infernalìa clinamina*: l’espressione unisce il latino cristiano con quello dei classici più cari a Sovente. Se per l’aggettivo non mancano riscontri almeno etimologici in tutte le Scritture, *clinamina* è tratto direttamente da LUCREZIO, II, v. 292: «exiguum clinamen principiorum» (‘esigua inclinazione dei corpi primordiali’). *Dum letalia... et alia*: ‘mentre sproni letali lambiscono dolcemente testoline e animali che corrono al di là di cunicoli invernali: e altre cose...’.

Tu, Cuma...

METRICA. Componimento monostrofico di 15 versi con schema rimico $a^7Aa^5a^{10}a^{10}a^6b^9b^{10}Ba^8a^9b^9b^9b^7$. Come evidente, risulta costruito su due sole rime peraltro assonanzate tra loro, garantendo così una monotonia ritmico-fonica che compensa la mancanza di vere e proprie sequenze versali. Sono in ogni caso individuabili versi in cui l'identità di *ictus* lascia emergere veri e propri parallelismi, come nel caso dei vv. 7 e 12, novenari con accenti di I-III-VIII con eguale costruzione e addirittura coincidenze di suono interne («nomi, suoni», i predicati sdrucchioli, «crinali, animali»). La trama fonica è rafforzata dalla presenza di consonanze, assonanze e rime interne – «bagliori : precari» (v. 6), «crani : frali» (v. 14), «ali : strali» (v. 15) – e di allitterazioni – «Prati, Piedi, Percorrono», «avVOLti, VOLuttuosi», «INvochi, INFiorescenze», «SProni, SPiccano», «FRAlì, anFRAttì».

Guardo prati lunari	
i piedi percorrono solitari	
campi e alveari	
stormiscono e sussultano mari	
avvolti da voluttuosi e vari	5
bagliori, precari	
nomi scorrono da crinali	
ardenti che parlano di astrali	
effigi: tu, Cuma, invochi abissali	
infiorescenze, tra estuari	10
bui svelandoti, mentre amari	
sproni scuotono gli animali	
che spiccano balzi mortali	
da un pendio all'altro, i crani frali	
negli anfratti: e ali e strali...	15

att. Le

Tu, Cuma...] *Tu, Cuma* Le *testo in corpo minore e su rigo continuo* Le 5 da] in
Le

1-6. *Guardo... bagliori*: lo scenario è una summa dei terreni su cui si muove il lettore di Sovente: dallo sfondo desertico dei prati lunari agli alveari che si sostituiscono ai condimini cittadini, alle distese d'acqua che vengono illuminate da *bagliori* improvvisi ed epifanici, la Cuma ivi descritta è altra cosa dall'amenità o dalla munificenza della città imperiale.

6-9. *Precari... effigi*: le uniche tracce del passaggio dell'uomo sulla terra sono nomi a stento leggibili (*precari*), che rimangono legati ai movimenti tellurici. Ed è subito bradisismo: i «crinali ardenti» delle rocce magmatiche riemergono assieme a immagini che, di nuovo, trasportano Cuma in una dimensione ultraterrena (*astrali effigi*). *Crinali*: zone più elevate di un rilievo montuoso o collinare; vale anche 'spartiacque'.

9-11. *Tu, Cuma... svelandoti*: Cuma è più che una città. Sede di una Sibilla, è essa stessa capace di arti magiche. *Abissali infiorescenze*: rami che portano fiori collocati nel sottosuolo, sono altri elementi che riemergono dalla terra, in questo caso tanto più notevoli in quanto simboli della rinascita. *Estuari bui*: nella *Geografia* di Strabone (V, 4, 5) si legge che «Vicino Cuma si trova Capo Miseno e, frapposto ad essi, il lago Acherusio, uno *straripamento paludoso* del mare [τῆς θαλάττης ἀνάχυσις τις τεναγώδης]» (BIFFI 1988: 101; corsivo nostro). Lo 'straripamento' è assimilabile a un estuario; la connotazione buia è dovuta alle origini paludose.

11-15. *Mentre amari... strali...*: gli ultimi abitati di questo mondo sono non meglio precisati *animali*; ma lo sguardo si sofferma su quello che appare tra le rocce, a testimoniare vite del passato mai davvero scomparse. *Crani frali*: reperti sedimentatisi di esseri viventi (umani o bestie che fossero), evocano una presenza della morte che attraversa, tacitamente, l'intero *Cu*; indubbia l'influenza di autori barocchi come *Ciro di Pers* che al motivo del teschio hanno dedicato interi cicli di sonetti. Un «cranio frale», attribuito in quel caso alla *Humanité* (e quelli negli anfratti di Cuma sono crani di un'umanità trascorsa), è in BAUDELAIRE, *L'amour et le crâne*: «Le globe lumineux et frêle / Prend un grand essor» ('Il globo fragile e luminoso prende un grande slancio', vv. 9-10; corsivo nostro). *Strali*: frecce, dardi.

Nel gorgo di un deviante blu

Pubblicata, con *Suoni leggendari*, su Pa96, condivide col testo della sezione II alcuni tratti lessicali e il riferimento, qui persino più nitido, a una seconda persona (che la avvicina ad altri testi come *Ti amai...* o *E una volta e ora*). *Nel gorgo di un deviante blu* fa insomma da ponte con le poesie maggiormente sentimentali di *Cu*, ma presenta anche un riferimento chiaro a Cuma che continua la sequenza avviata con *Prato e naufragio*.

Sono molti i testi di Sovente che presentano navi, barche e altri mezzi marittimi; si ricordi, per esempio, che *CP* presentava «tre caravelle / che dispettose girano in tondo / intorno allo spettrale scenario / del mondo» (*Le tre caravelle*, vv. 9-12), anticipando il vagare senza meta dalle navi e il paesaggio poco luminoso di questa poesia. C'è però un altro precedente a stampa di grande affinità tematica, comparso nella silloge «da “Cumae”» di Pl. Ci riferiamo a *La nave*, di cui *Nel gorgo di un deviante blu* costituisce quasi un preambolo; se lì assistevamo a una nave che «si è avvicinata [...] dopo / mesi e anni, sembrava uno squalo» (vv. 1-2), mentre l'Io «la spiava tra brume sottili» (v. 4) e «l'ha vista a poco a poco / guadagnarsi il suo nome» (vv. 7-8), è una situazione in mare aperto quella che si delinea tra le pagine di *Cu*.

Il perdersi della nave tra le onde del mare suggerisce altri smarrimenti, decisamente più personali, che hanno coinvolto persone care a chi parla. Un caso da manuale di correlativo oggettivo, che proietta sull'affaccio di Sovente le diverse modalità dello smarrirsi, tanto piacevoli quanto dolorose.

METRICA. Due strofe di 12 e 8 versi, con preponderanza di novenari (vv. 1, 12-13, 18-19) e decasillabi con *ictus* variabili (vv. 2, 6, 8-11 e 15). Le uniche rime sono «ingoiaVa» e la baciata «affiorava : bava» (vv. 4, 11-12), a loro volta in rima interna con «mostrava» al v. 10. Più interessanti le allitterazioni: «ingoiaVa, soaVe, aVVolgente» (vv. 4-5); «PoZZuoli, Zolfo» (vv. 11-12); «STessa, STolta, STringe» (vv. 17-18). Come spesso accade in *Cu*, vige una sorta di composizione ad anello per cui la conclusione del testo recupera l'incipit, come prova la semi-identità dei vv. 1 e 19. Il secondo presenta però *perduta* in terza posizione, tra il soggetto e il complemento di luogo.

Perduta la nave nel gorgo
di un grigioazzurro paesaggio che
l'inquieto viavai degli occhi
dei pensieri ingoiava

soave era avvolgente in quel	5
precipizio di suoni perdersi	
mentre la sua antica	
dovizia di cunicoli e viti	
Cuma la sovrana la sconfitta	
sornionamente mostrava mentre	10
barbarica Pozzuoli affiorava	
dal suo zolfo dalla sua bava.	
 Perdermi tra nomadi lumi	
sul finire di febbraio o di ottobre	
perderti con una folta schiera	15
di futile colonne in lontananza	
fu ed è la stessa	
stolta necessità che stringe	
la nave perduta nel gorgo	
di un deviante blu.	20

att. Pa96

1-4. *Perduta...ingoia*: il *gorgo* è il soggetto della relativa. L'effetto ottico generato dalla visione del paesaggio marittimo assorbe interamente l'attenzione del soggetto, che smarrisce la nave su cui soffermava lo sguardo. Le navi soventiane si trovano spesso tra ostacoli che le rendono irrintracciabili; si veda il testo di Pl *La nave*, che la colloca «dentro / voragini d'aria» (vv. 4-5), o le «navi marcite / [che] nel gorgo del tempo si perdono» (*Nel gorgo del tempo*, vv. 7-8). *Grigioazzurro*: la neo-formazione bicromatica a dominante grigia è già in MONTALE, *OS, Falsetto*, v. 2: «grigiorosea nube»; ma si veda anche *Becchi*, v. 9: «grigiovattate maschere». I due colori provengono dal già citato *La nave*: «azzurra / e gialla, verde e un po' grigia» (vv. 5-6). I colori centrali vengono eliminati, e la nuova combinazione passa dal connotare l'imbarcazione al paesaggio. *Inquieto viavai*: cfr. *Suoni leggendari*, v. 7: «viavai insonne».

5-6. *Soave... perdersi*: lo smarrimento nella confusione degli enti è avvertito come piacevole; già in *Prato e naufragio* è ravvisabile un «beato non sapere chi / attizza il fuoco, spinge la ruota» (vv. 7-8). Più ancora che in quel testo, è qui evidente l'eco della conclusione dell'*Infinito* di Leopardi, col «naufragar [...] dolce in questo mare» che

diventa una deriva nel «precipizio di suoni» del gorgo. Ma si pensi anche a UNGARETTI, *VU*, *Allegria di naufragi* (che del resto allude esplicitamente allo stesso antecedente leopardiano).

7-12. *Mentre... bava*: in primo piano, sulla terraferma, due espressioni dalle storie contrapposte del baricentro flegreo. La prima è Cuma, che torna a vestire i panni del 'capoluogo' imperiale: rapidi tratti dei vv. 7-8 mappano una città caotica, costruita su *cunicoli*, ma integrata in una campagna ricca di *viti*. Opposta è invece la *barbarica* Pozzuoli, dal retroterra culturale meno raffinato, che sorge su rocce sulfuree la cui emissione di gas e vapori è una sorta di *bava* della terra stessa. *La sovrana la sconfitta*: la grandezza di Cuma è pagata portando però il marchio della sconfitta: Cuma perse infatti la guerra con i Campani, che vi si insediarono nel 421 a.C., e poi ancora venne battuta dai Romani, che la conquistarono nel 334 a.C. *Viti*: i Campi Flegrei sono rinomati per la produzione vinicola, resa unica dal suolo vulcanico su cui crescono i vigneti. Particolarmente noti sono il rosso *pere 'e palummo* e la Falanghina bianca.

13-16. *Perdermi... lontananza*: altri casi di smarrimento, che coinvolgono l'Io e, sorprendentemente, un nuovo Tu, offrono nuove esemplificazioni della condizione, tema che si arricchisce della comparsa di una seconda, misteriosa persona. La pubblicazione di *Nel gorgo di un deviante blu* assieme a *Suoni leggendari* (in Pa96) farebbe propendere per un nuovo momento di confronto con la 'donna assente' che anima la sezione II. La forte dislocazione si motiva in primo luogo con i riferimenti geografici ai vv. 7-12, ma dimostra pure come personaggi e oggetti riemergano senza preavviso dal passato; ed è tanto più interessante constatare che ciò accade tra le poesie che tematizzano il territorio geograficamente responsabile di questi riaffioramenti. Le *mutile colonne*, pur integrandosi nel panorama archeologico dell'area puteolana (si pensi solo alle colonne del *Macellum*, per cui cfr. *Immobilismo e bradisismo*), fungono qui da correlativo della menomazione cui va incontro l'Io alla perdita della sua controparte. *Perdermi tra nomadi... febbraio*: anche l'Io può perdersi, specialmente in alcuni periodi dell'anno. Le informazioni temporali piuttosto vaghe impediscono una sicura lettura dei versi, ma è pensabile che Sovente si riferisca a feste come il Carnevale (che può cadere anche sul finire di febbraio) e il giorno di Ognissanti, d'inizio novembre ma che può essere anticipata da processioni e altri rituali collettivi (sebbene da qualche anno a questa parte si preferisca festeggiare Halloween). I *nomadi lumi* sono quelli delle fiaccolate, dei cortei e delle processioni a cui Sovente doveva aver assistito da bambino; confortano l'interpretazione memorialistica i versi successivi, dedicati all'addio della donna.

17-20. *Fu ed è... blu*: il passo vuole dire che è impossibile sottrarsi al rischio della perdita, di se stessi come dei propri cari; la nave diventa allegoria di una condizione tutta umana di smarrimento di fronte alle sterminate possibilità della vita. Del resto la metafora nautica è frequentatissima dai poeti del Novecento; sul tema cfr. RIGO 2012: 88-97. *Deviante blu*: dal *grigioazzurro* del paesaggio nel suo complesso si passa al colore del mare entro cui si smarrisce l'imbarcazione. Permane e anzi si aggrava il tono sinistro, con una qualifica che, per metonimia, fa del mare qualcosa che porta

letteralmente altrove dalla rotta stabilita, che ‘devia’ senza che si possa controllare la direzione (come del resto accade all’interno dei gorghi).

Questi lunghi componimenti, simili a delle sestine per la struttura delle stanze e l'abbondanza di immagini naturalistiche, connettono gli *en plein air* visionari del ciclo cumano all'evocazione del personaggio della Sibilla Cumana, centrale nell'esperienza non solo poetica di Sovente sin dai tempi di *PSÆ*.

Entrambi gli esordi delineano un *locus amoenus* finora negato allo spazio soventiano. Ricchezza botanica e presenza del divino rendono i *prata* dell'area cumana territori incantati e pregni di magia; persino il diavolo cristiano risulta pacificato e quasi redento, se può sentire «in cuor suo» il *miele* che rimanda alla terra d'Israele «dove scorrono latte e miele» (ESODO 3, 8). Le numerose allitterazioni concorrono alla musicalità di questo momento idillico, nel quale tornano figure di amanti che si nutrono delle dolcezze della loro passioni (allegorizzate dai doni di Venere) e creature leggendarie che si ambientano nello spazio extra-terrestre di Cuma.

Nell'esibita letizia delle immagini, tuttavia, scorrono pur sempre «voces voces, voci e voci» che aprono alla seconda metà del componimento, maggiormente incentrata sull'attività di confronto del poeta con i *lemures* del giardino e sulla funzione medianica della parola, che una volta scritta tramanda il dettato aulico e misterioso delle forze ctonie (tali sono quelle che parlano «dalla soglia obliqua della notte»). La poesia svolge una mediazione, esattamente come faceva la Sibilla, che qui assume proprio il ruolo di «poetria, poetessa» dalla voce «tenuis, tenue», come molte che echeggiano in questa sezione del libro. E però, rispetto al racconto virgiliano (che è lo scontato ipotesto di questi versi), la rilevanza è data non alla comprensibilità del dettato orale, ma all'atto della scrittura (cfr. ALFANO 2010: 11-12), che viene fatto proprio anche dalla profetessa pur rispettando le prerogative del mito. I vaticini venivano infatti consegnati alle foglie, le stesse che intitolano entrambi i componimenti: *sulle foglie, attraverso le foglie* entità sovranaturali possono comunicare con l'umanità.

La poesia non necessita di grida o strepiti, come invece sembrerebbe postulare certa linea di ricerca performativa dalla quale Sovente prende le distanze. Il sussurro consente di meglio cogliere il messaggio di figure altrettanto tenui e precarie come le *umbrae*. Non solo: la poesia raccoglie tracce altrimenti invisibili della natura, le «pratalia stigmata, stimate di prati», solchi sul terreno che descrivono la conformazione del territorio – comunicando, per converso, una serie di presenze che da quello sgorgano – trovano posto in una letteratura che ha il suo punto di forza nella rappresentazione di una dimensione insieme spaziale e antropologica, alternativa a quella brutalmente 'realista'.

In foliis, per folia

METRICA. Cinque stanze di sei versi di misure anche molto lunghe, decisamente inconsuete per la prosodia dominante di *Cu*. La maggior parte dei versi è riconducibile a forme comprese tra il decasillabo e il tredecasillabo, ma non mancano casi in cui si contano ancora più posizioni, come ai vv. 16 e 26. La scelta si deve probabilmente alla volontà, in vero non del tutto rispettata, di impostare un testo a vocazione maggiormente narrativa, che nella sua versione latina presentasse dunque versi in certo modo assimilabili a quelli della tradizione classica, come l'esametro. La somiglianza col modello della sestina deve fare i conti con l'assenza di una stanza, del congedo e soprattutto delle parole-rima. In compenso, non mancano rime regolari, specie nelle prime stanze: «patebant : movebant : turgebant» (vv. 1-3); «dormiebat : tinniebat» (vv. 6-7), che funge da connettore tra la prima e la seconda strofa; «adfluebant : sugebant» (vv. 10-11), ricollegabili ai primi tre versi; «tepentes : fugientes : volventes» (vv. 13, 15-16). Numerose sono poi le allitterazioni, e su tutte spiccano quelle in velare: «Varia, Ventosa, Vitae» (vv. 8-9); «voces vocesque, volucres vagae, volventes» (v. 16); «Suave Silentium» (v. 18); «*tenuis, tenus, tenuantis*» (v. 27), che raccoglie anche un ricercato polittoto.

Prata olim in luce patebant
ac herbae per aquas se movebant,
tiliae et roseta ulmique turgebant
renata cotidie deorum de manibus
iucunde cum omnibus rebus ludentium: 5
zabulus innocens dormiebat,

ipsius in corde late tinniebat
aestas perennis melle profuso.
Varia nomina ventosa flumina
ad oras vitae frugesque adfluebant, 10
labia noctu amantium sugebant
dulcedines Veneris passim spargentis

ungulas ungulosque flatusque tepentes;
glaucæ Dryades gilvaeque pecudes
astra ardescentia sentiebant fugientes. 15

Voces vocesque, volucres vagae sese volventes
 et hic est furor et illic est
 suave silentium mulcens animam, dum

tabes crescit latenter tumescit beata
 avidaque in charta somnia picta insectantur 20
 lemuresque poetam adloquuntur, verba
 electa infecta provecta ferventer nascuntur
 de noctis limine obliquo, de ambiguo
 indice mare pervastum memoriae ventorum

percurrenti. Nigra albaque figura tangit 25
 omina lunaria et pratalia stigmata, poe triae
 est vox tenuis umbras tenus antris tenuantis,
 suspense dies ad eius pedes volitant:
 in foliis, per folia
 alia numina fremunt. 30

4-6. *Renata... ludentium*: la sostanziale letterarietà di questo luogo è denunciata dalla presenza degli dèi, che erano comparsi in un'altra area idillica ma tutta di carta; cfr. *Charta-mare*, vv. 10-13: «ad horti / fructus imos deorum ubi / tenues ludunt pueri et in charta / prata pingunt caelumque». *Zabulus*: il diavolo della tradizione cristiana. Il lemma compare in PAOLINO NOLANO, *Carmina*, 24, vv. 595-598: «Occidat Amalech et pie saevus deo / Peccata carnis immolet, / Quibus peremptis interierit zabulus, / Invisus aeternum deo».

9-15. *Varia... adfluebant*: 'vari nomi, fiumi ventosi affluivano alle sponde della vita'. *Veneris dulcedines*: 'le dolcesse di Venere'. Il sintagma è un ricordo di LUCREZIO, IV, v. 1059: «Veneris dulcedinis». Ma il riferimento alla dea rimanda a un altro, formidabile passaggio del *De rerum natura*, e cioè il suo proemio (I, vv. 1-43), nel quale l'invocazione all'«alma Venus» si dipana in un florilegio di *flores*, *volucres* e *pecudes* che influenza la composizione del *locus* di *In foliis, per folia*. *Glaucæ Dryades*: delle tante Driadi della poesia latina, queste sembrano avvicinarsi a VIRGILIO, *Ec*, V, vv. 58-59: «Ergo alacris silvas et cetera rura voluptas / Panaque pastoresque tenet, Dryadasque puellas» ('Quindi un'alacre gioia pervade le selve / e tutte le campagne e Pan e i pastori e le fanciulle Driadi').

16. *Voces... volventes*: l'allitterazione in *velare* ha un precedente importante in un lungo inedito in lingua italiana di Sc, che per ben 144 versi inanella parole

rigorosamente inizianti per *v*. Il passaggio più vicino a quello di *In foliis, per folia* è il seguente, in quanto redatto in lingua latina: «*“Visne vero veram vocem vovere? / Vera velamina visne videre? / Venerem vocis venerare vere!”*» (in Sc, f. V., c. 6r, vv. 26-28; il testo manoscritto presenta sottolineatura, ma nell'*usus* soventiano indica il corsivo). *Voces vocesque*: l'espressione torna verso la fine del libro; cfr. *Linea fingit ventosa*, v. 14: «*voces vocesque gignentis*».

25-30. *Nigra... fremunt*: si legga l'acuta interpretazione, peraltro valida anche se si considera il corrispettivo italiano, offerta da ALFANO 2010: «La “figura bianca e nera” è la “voce” della poetessa: la poesia è dunque scrittura; essa “tocca” le “stimate” della natura, cioè i segni incisi sulla luna e sui prati, e li prolunga, “voce tenue” (e infatti è un fruscio di penna), sotto forma di ombre / apparizioni / spettri fino alla sua grotta, così che ai suoi piedi restano, come sospesi, i giorni (“istanti sospesi” nel testo italiano). La poetessa, dicono gli ultimi due versi, fitta nel suo antro, riporta enigmi sui fogli, attraverso i quali, “mormorano” (stormiscono?) altre divinità» (11).

In foliis, per folia

METRICA. Cinque stanze di sei versi di misure molto lunghe, decisamente inconsuete per la prosodia dei testi italiani di *Cu*. Anche in questo caso, la maggior parte dei versi è contenuta tra il decasillabo e il tredecasillabo, ma si arriva facilmente alle 15 posizioni, fino al verso-mostro 24, riducibile all'unione di novenario e dodecasillabo. Vanno evidenziate le diverse soluzioni rimiche adottate da Sovente. Si cominci con le evidentissime e tra loro assonanzate «prati : incantati» (vv. 1-2), «mani : sovrani» (vv. 4-5), «animali : siderali» (vv. 14-15), alle quali va aggiunta l'ipermetra «succhiavano : seminava» (vv. 11-12). Tra le rime interne, sono importanti «dormiva : sentiva» (vv. 6-7), che lega la prima e la seconda stanza, e – pur non essendo una rima regolare – «beata : poeta» (vv. 19, 21). Si notino poi le sequenze triadiche di parole in rima o forte assonanza tra loro, che attraverso l'insistenza prolungata e costante sugli stessi fonemi conclusivi attirano l'attenzione del lettore sulle loro immagini: «sponde : feconde : mondo» (v. 10); «elevate : desolate : attilate» (v. 22); «oscura : figura : cattura» (v. 25). Da menzionare infine l'allitterazione, al limite della paronomasia, «blandeggia blandendo», al v. 18.

Pervasi di luce vibravano i prati
accanto a fiumi verdi, incantati,
tigli e roseti e olmi gonfi di linfa
rinascevano ogni giorno dalle mani
infinite degli dei giocondi e sovrani: 5
zitto e innocente il diavolo dormiva,

in cuor suo sentiva tintinnare
alacrementemente anni e anni di miele.
Variopinti nomi, fiumi ventosi
affluivano alle sponde feconde del mondo, 10
labbra di amanti di notte succhiavano
dolci umori da Venere che ovunque seminava

unguenti e anelli e febbrili sospiri;
glauche Driadi e gialli animali
andavano annusando squame siderali. 15
Voci e voci, vezzosi volatili volteggiavano

e qui serpeggia il furore e lì il
silenzio blandeggia blandendo l'anima, mentre la

tabe di frodo s'impingua beata,
avida insegue i sogni dipinti su carta e i 20
lemuri discorrono con il poeta: parole
elevate desolate attilate con forza zampillano
dalla soglia obliqua della notte, dalla
instabile rosa dei venti che nella tempestosa memoria si

perde. Una chiara e oscura figura cattura 25
oroscopi lunari, stimate di prati; la voce
esile della poetessa filtra ombre fino alla grotta,
saltellano gli istanti sospesi ai suoi piedi:
in foliis, per folia
altri numi stormiscono. 30

1-6. Pervasi... sovrani: attacco radioso, che si rifà a una secolare tradizione di paradisi terrestri; se il latino rende chiaro l'ipotesto lucreziano, bisognerà tenere altrettanto in conto, specie pensando alle scelte metriche di Sovente, PETRARCA, CCXXXIX, vv. 1-3: «Là ver' l'aurora, che sì dolce l'aura / al tempo novo suol muovere i fiori, / et li augelletti incominciar lor versi». *Verdi fiumi:* lo stravagante cromatismo è d'ispirazione ermetica. *Dalle mani... sovrani:* il ritorno degli dèi come animatori del giardino, già visto nel testo latino, vale anche per questo testo; dunque cfr. *Carta-mare*, vv. 10-13: «giardino / degli dei dove fanciulli invisibili / giocano e inventano prati-cieli / di carta». *Il diavolo:* presenza ctonia prima ancora che cristiana, nei Campi ardenti il diavolo viene evocato dallo zolfo. «Zolfo giallino, zolfo che frigge, zolfo che brucia lasciando un resistente alone, zolfo che dagli "zolfanelli", cioè dai fiammiferi, si spine fino agli estremi confini dell'aldilà, in quell'infero, anzi infernale mondo che certa esuberanza fideistica fonde e confonde con "Zurfariello", cioè con il diavolo» (Z: 14-15).

9-15. Unguenti e anelli e febbrili sospiri: oggetti legati all'amore e alla seduzione. *Glauche... siderali:* le Driadi sono ninfe dei boschi, che amano danzare nelle notti di luna. Appartengono alla famiglia delle ninfe silvane assieme alla Amadriadi, le Oreadi montanine e le Naiadi dei fiumi.

16. Voci... volteggiavano: come nel caso del latino, il diretto precedente di questa raffinata sequenza allitterante e assillabante è un testo di Sc composto da 144 versi

composti da sole parole inizianti per v. Il passaggio più vicino a quello del testo in esame, per scelte lessicali e figure (su tutte le *voci* e il *volteggiare*), è il seguente: «Vanno vincastri. Vocitano vespe. / Venti vampeggiano. Vele veleggiano. Velli. Velluti. Vitalbe volteggiano» (in Sc, f. V, c. 5r, vv. 17-19).

Di là

Gli indici di Sc svelano la considerazione in cui doveva essere tenuta *Di là* da parte di Sovente. Nella prima versione, è il secondo testo della raccolta, subito successivo a *Di sbieco*; il secondo indice la sposta invece in apertura della sesta e ultima sezione. Entrambe le ipotesi di sistemazione valorizzano un testo che, per figure e concetti, indirizza con forza la lettura del libro, e che perde la posizione forte solo nel momento in cui si stempera in una sezione integralmente dedicata alla storia – anche quelli dai tratti mitici – dei Campi Flegrei. Al centro del testo è ancora Cuma, ma identificata stavolta con la figura più celebre della sua storia e forse dell'intero immaginario locale: la Sibilla, testimone non solo delle radici greco-romane della Campania, ma del ruolo imprescindibile della stessa nella costituzione dell'ideologia religiosa arcaica. Per quanto Cuma fosse sempre stata area di oracoli, solo l'entità semi-mitica che da lei prende il nome passò alla storia sin dal VI secolo a. C. con la consegna a Tarquinio Prisco dei 'libri Sibillini', documenti essenziali della religione romana, consultati solo di fronte a *prodigia* interpretabili in senso divinatorio.

Sovente ebbe grande interesse per la Sibilla Cumana, al punto da volere che le sue ceneri venissero sparse nel cosiddetto 'antro'. Quella ivi proposta è tuttavia una nuova, drammatica trasfigurazione della Sibilla. Già all'inizio del Novecento la descrizione fatta dal Trimalcione petroniano di una sua versione avvizzita e bramosa di morire viene scelta come epigrafe di *The Waste Land* da T. S. Eliot, che nell'immagine della Sibilla degradata vede rappresentata la crisi dei valori tradizionali nei primi anni del Novecento. Ora Cuma, la città-sibilla isolata come in una grotta fredda e silenziosa, continua a «misurare il trascorrere» del tempo, ma giunge anche al delirio, non potendo più godere della capacità di prevedere il futuro e dunque la storia.

METRICA. Componimento di due strofe tristiche con schema rimico a¹³b¹²c¹³ c¹³a¹²D, ma con i vv. 2 e 6 in assonanza «ostina : delira» ai quali si lega l'interna «brina» (v. 5). Piuttosto compatta la prosodia del testo, che evita però la ripetizione esatta della struttura della prima strofa per concludere con un endecasillabo *a maggiore* tanto più significativo in quanto compare il soggetto. Andranno segnalate almeno altre due figure di suono: la consonanza «nella : pelle» che riecheggia poi in «Sibilla» (vv. 1, 6), che apre e chiude il testo, e l'assonanza «antica : clessidra : ostina» (v. 2), accentuata dal ritmo vagamente ispirato al peone quarto (---x), un piede tipico degli inni ad Apollo.

Di là, stretta nella sua pelle, come la
pietra antica e la clessidra che si ostina

a misurare il trascorrere rovinoso

dei venti, dei pensieri, nel lattiginoso

silenzio, nell'immensa brina, di là

5

sta Cuma, la Sibilla che delira.

att. Sc

Di là] *om. Sc* 3 a misurare il trascorrere rovinoso] a misurare il rovinoso trascorrere
Sc 4 dei venti, dei pensieri] dei venti e dei pensieri Sc □ nel lattiginoso] nel |
lattiginoso Sc 5 brina, di là] brina, | di là Sc 6 la Sibilla che delira.] la Sibilla
che non sa. Sc

1-2. Di là... pelle: l'attacco sembra recuperare *Dove il viaggio è sogno*, in MC, c. 20r, vv. 22-23: «Di là, sta / di là [...]». La deissi indica che chi ci parla è nei pressi dell'antro, ma non vi si avvicina. *Stretta...pelle:* invecchiando, la pelle della Sibilla si è a tal punto raggrinzita da poter fungere da coperta. *Pietra antica:* secondo Pausania, nel tempio di Apollo a Cuma sarebbe stata conservata un'urna di pietra nella quale giacevano le ossa di una Sibilla (cfr. SAVARINO 2010: 15).

2-4. La clessidra... pensieri: corteggiata da Apollo, la Sibilla avrebbe chiesto al dio di vivere tanti anni quanto erano i granelli di sabbia contenibili nel palmo di una mano; cfr. OVIDIO, *Met*, XIV, vv. 134-139: «Dum tamen hanc sperat, dum praecorrumpere donis / Me cupit, “elige”, ait “uirgo Cumaea, quid optes / Optatis potiere tuis”. Ego pulueris hausti / Ostendi cumulum; quot haberet corpora pulvis, / Tot mihi natales contingere uana rogavi; / Excidit, ut peterem iuuenes quoque protinus annos» ('Egli sperava di ottenerla e faceva di tutto per attirarmi a sé con doni. “Scegli quello che vuoi” mi disse “e l'avrai, fanciulla di Cuma!” Io raccolsi un pugno di polvere e glielo mostrai, chiedendo di avere a disposizione tanti anni quanti granelli c'erano in quella manciata di polvere: nella mia stoltezza non mi venne in mente di aggiungere che dovevano essere anni di gioventù'). La sabbia che scorre nella clessidra rappresenta il tempo, sia quello inesorabile ma lentissimo che resta da vivere alla Sibilla, che quello rovinoso lungo il quale scorrono potenze immateriali come i *venti* e i *pensieri*.

5-6. Cuma... delira: è l'innovazione testuale più significativa. In un primo tempo, la Sibilla «non sa»; e questo stadio del testo rafforza il confronto con la madre del poeta, che in *Donna flegrea madre* si rivela memoria del territorio (e quindi donna che «sa») incapace di invecchiare. L'ignoranza è però impossibile per la mediatrice del dio, costretta così alla pazzia dalla crisi storica che non riesce più a rendere interpretabile. *Sibilla:* la Sibilla compare in numerosi passaggi di *Per specula aenigmati*, ma i più significativi sono forse quelli in cui, come nella versione di Sc, è il 'non-sapere' a

caratterizzarla: «sapiens poeta ne/sciebat Sibylla / falli eleganter se verbis subtiliter» (*PSÆ* IV, vv. 13-14); «il saggio poeta e la saggia Sibilla / in ghirlande sontuose di false parole / precipitando: né lo sapevano» (*PSÆ* 4, vv. 14-16).

Parlerai...

Il motivo della Sibilla decaduta torna negli ultimi versi di questa poesia, che inaugura però una (breve) sequenza orientata al principio-speranza di un'uscita dall'afasia e dall'isolamento in cui versa l'uomo moderno. L'esperienza del territorio campano, con i suoi fenomeni naturali e le sue rovine, non realizza una rifondazione identitaria, ma lascia aperta una 'promessa di felicità'; che si realizza, innanzitutto, unendo la propria voce poetica al paesaggio, come è stato fatto finora sul fronte letterario e come si propone qui in maniera più diretta.

Colei che 'parlerà' infatti è l'eco, cioè null'altro che la voce del soggetto fatta propria dalla natura. Di fronte a uno scenario in cui decadenza e classicismo combaciano – si vedano la similitudine dell'anfora e il riferimento ai *rottami*, ma soprattutto gli stati di distruzione di «pagode e arsenali» – che preannuncia l'attraversamento disincantato di *Camminando per i Campi Flegrei*, si ripone ancora fiducia nel fatto che la coincidenza tra natura e cultura possa 'aprire strade'. È del resto Sovente ad affermare, come già in altre occasioni, che «la poesia è un suono che produce conoscenza» (FESTA 2010).

METRICA. Componimento monostrofico di 15 versi, molti dei quali assimilabili alle forme del decasillabo e del tredecasillabo; vanno a ogni modo evidenziati i numerosi versi tronchi prodotti dai forti *enjambement*. Unica vera rima è l'identica ai vv. 6 e 14 «tu : tu»; molto più significative le assonanze, come quella ai vv. 1 e 3 «stranita : prima», e la consonanza interna «luce : voce» (vv. 6, 10). Le figure dominanti sono la ripetizione e l'allitterazione. Per la prima, si osservi che il predicato eponimo apre e chiude il testo, e compare ancora alla fine del primo emistichio del v.4; il «tu» si ripete tre volte nell'inciso ai vv. 6-8 e ancora al v. 13. Per le allitterazioni, si vedano quelle al v. 2, «AlA, ApertA, AgAvi», ai vv. 10-11 «voCE : laCErata» e l'articolato gioco di *t* e *u* ai vv. 5-8: «combaTTUTa lUce, TU, acUTa, oTTUa, TU, aUTUnnale, TU».

Parlerai, mia eco, mia stranita
ala, aperta strada verso agavi,
cigni, dolorose protuberanze, prima
del crepuscolo parlerai, briciola
randagia di veleno, di combattuta
luce – tu a forma acuta e ottusa, tu
autunnale feritoia, anfora tu sommersa
e trasparente... –, lo so che non

5

rinuncerai a fare salti gioiosi tra	
rottami, nuda mia voce e pelle	10
lacerata, mentre lampeggiano pagode	
e bruciano arsenali, anche il ghiaccio	
aspetto perché, mia spenta Sibilla, tu	
chiusa nel tuo immoto sguardo, lo so	
che infine, mia acqua, parlerai...	15

1-3. *Parlerai... protuberanze*: l'ascolto della voce conduce alle forme autentiche del territorio, qui scomposto in regno vegetale, animale e in un modello geologico sbilenco. *Agavi*: il termine è tipicamente montaliano; cfr. MONTALE, *OS, L'agave sullo scoglio*. Ma si veda anche PIERRO, *Agavi e sassi*, vv. 1-4: «Mia terra, / aspra d'agavi e sassi, / non avevo che te nel fiume denso / dei miei candidi passi», più assimilabile al testo soventiano data anche la presenza dei sassi (qui le «dolorose protuberanze»).

3-8. *Prima... trasparente*: l'*accumulatio* di immagini, resa più solenne dalla ripetizione del vocativo «tu», illustra l'insinuarsi dell'eco nel corpo del territorio, esattamente come farebbero un veleno o un fascio di luce. Le tre figure a cui viene paragonata l'eco costituiscono una *climax* che dalla malleabilità dell'ossimoro «a forma acuta e ottusa», che indica la possibilità della voce di giungere in qualche spazio, arriva alla coincidenza con gli oggetti del passato locale, che fungono da filtro per osservarlo in maniera nuova (l'anfora trasparente e «sommersa» nell'acqua). *Prima del crepuscolo*: è a ridosso degli intervalli e dei passaggi tra una parte del giorno e l'altra che si verificano molti dei 'prodigi' di *Cu*; cfr. *Non sa il Minotauro*, vv. 1-3: «prima / dell'alba quando trascolorano / maschere e frammenti di passato» e *Prima di sera le rondini*. *Autunnale feritoia*: la feritoia è un'apertura artificiale che permette il passaggio della luce in ambienti chiusi. Qui ha valore figurativo: la voce è l'apertura che consente il passaggio delle voci della natura autunnale, prime fra tutte le foglie ricordate nel componimento precedente e connesse con il culto della Sibilla.

8-12. *Lo so... arsenali*: la voce del poeta sa appagarsi, rendendolo materiale letterario, di un paesaggio sgangherato. Ivi si consumano costruzioni insolite provenienti direttamente dal passato: le *pagode* rimandano alla Casina vanvitelliana, edificio settecentesco sul lago Fusaro che presenta un'architettura composta da tre corpi ottagonali che si intersecano l'uno alla sommità dell'altro, proprio come nelle pagode orientali; gli *arsenali* sono invece quelli che sorgevano in epoca imperiale tra il Lucrino e l'Averno. *Nuda mia voce e pelle lacerata*: lo stato di nudità indica che la voce è autentica, priva di travestimenti o modulazioni, e quindi credibile da chiunque la ascolti; la stessa è, inoltre, come una seconda pelle del poeta, che ha adoperato tanto al punto da 'lacerarla'.

12-15. *Anche il ghiaccio... parlerai*: simbolo di immobilità, che non a caso si

accompagna a un richiamo alla Sibilla ormai *spenta*, il ghiaccio rimanda tuttavia all'elemento positivo dell'acqua; in una poesia dell'attesa, tutta rivolta – a partire dal titolo – al futuro, indica la possibilità di superare gli ostacoli che impedirebbero di addentrarsi con il territorio. *Chiusa...immoto sguardo*: la Sibilla non è più capace di predire il futuro.

Acqua mediterranea

L'acqua invocata nell'ultimo verso di *Parlerai...*, e che ha carsicamente attraversato l'intero libro (si contano, finora, almeno una ventina di occorrenze), è oggetto di una vera e propria preghiera da parte di Sovente, che sceglie di parlare in prima persona per confrontarsi con uno dei simboli più potenti del suo immaginario. Il lettore di Jung aveva certamente ben presente l'interpretazione dell'archetipo idrico come simbolo principale dell'inconscio, con tutti i contenuti rappresentati da tutti gli esseri che vivono nelle sue profondità, e delle origini della vita.

D'altra parte, l'acqua di cui si parla è quella del Mediterraneo, che oltre a bagnare le coste flegree è il principale *trait d'union* con la storia e il mondo. Nate sulla spinta della colonizzazione via mare, città come Cuma trovano nell'acqua le loro radici, che emergono sul lungomare nelle vesti di reperti e ruderi; e mediterranea è anche l'acqua dei laghi flegrei, che ne rappresentano la declinazione locale, 'familiare' in un certo senso, e che producono nel poeta sensazioni più liete.

Ma nell'acqua è, in ultima istanza, il destino dell'uomo, che può sopravvivere all'omologazione imposta dal presente solo 'mescolando' la sua lingua e la sua cultura con quelle limitrofe. Ha ragione, in questo senso, VITIELLO 2003 a suggerire che «la terra natale diventa metafora di una possibile attesa alla felicità» (406): ma sarà una felicità ottenibile solo riuscendo ad 'ascoltare il territorio', rendendosi disponibili alla registrazione dei suoi brusii come delle tante voci che lo attraversano. È difficile a questo punto non pensare all'ultima sezione di *B*, che narra un 'racconto dell'acqua', ovvero del naufragio di un barcone di migranti su un'isola del Mediterraneo: al viaggio della speranza e del dolore si contrappongono i lamenti degli abitanti delle metropoli occidentali, che vivono ormai la «pienezza virtuale / di una vita [...] / scannerizzata».

METRICA. Componimento monostrofico di 19 versi di varia lunghezza, che vanno dal senario all'endecasillabo con qualche caso di coppia con identici *ictus* (vv. 7-8, 9-10, 13-14). Più interessante è notare che i due parallelismi presenti nel testo suonano come coppie di settenari 'scomposti': «mi seducono / i laghi, | mi stordiscono / i mari» (vv. 2-4); «Tutto / ciò che non ho, | tutto / ciò che non so» (vv. 10-12). Diverse le rime presenti, a cominciare dall'identica «tutto : tutto» che evolve poi in «tutto : frutto» (vv. 10-12) e «mia : via» (vv. 15-17); sono poi le rime interne «costa : sosta» (v. 6), «non ho : non so» (vv. 11-12) e «contemporanea : mediterranea» (vv. 16-19), che sigilla l'ultima parte del testo.

Chiedo quiete all'acqua
lacustre e marina, mi seducono

i laghi, mi stordiscono	
i mari: rami d'ombra sotto	
il tufo, spire infinite di luce	5
oltre la costa. Non ha sosta	
il correre mio sulla sabbia	
in cerca di un fossile, di un	
volto, proprio sotto le scarpe, ecco,	
impronte si sfaldano nomi. Tutto	10
ciò che non ho, tutto	
ciò che non so, l'albero e il frutto,	
contiene l'acqua in sé	
che sempre più circonda	
la torre, la casa. Acqua, mia	15
acqua antica e contemporanea, sii	
tu il punto fermo, la via	
che porta al miscuglio di lingue,	
acqua mediterranea.	

1-4. Chiedo... mari: l'acqua è onnipresente; l'*enjambement* spezza il nome e i due attributi per porre in rilievo la pervasività dell'elemento, ripetuto ben cinque volte a un ritmo sempre più rapido (tre occorrenze nei soli ultimi cinque versi). L'effetto di seduzione e stordimento è al solito antitetico: i due sostantivi «laghi» e «mari» potrebbero tranquillamente scambiarsi le posizioni, ma la scelta finale privilegia la passione per l'acqua 'fatta propria' dal territorio flegreo (i laghi) alla spaventosa grandezza del mare.

4-6. Rami d'ombra... costa: sancisce la posizione da cui si osservano mari e laghi. Al riparo dall'ombra degli spuntoni e dei balconi dei palazzi di tufo, si osservano le circonvoluzioni della luce nel mare («oltre la costa»).

6-10. Non ha sosta... nomi: la poesia di Sovente è in fondo un'operazione di scavo del territorio, sotto il quale giacciono resti del passato irriconoscibili (i «fossili») e familiari (il «volto»). Il loro legame con la contemporaneità è rappresentato dallo sfaldarsi univoco, reso con lo zeugma, delle impronte del soggetto e dei nomi riemergere assieme ai resti. La costa sarà ancora epicentro della riemersione dell'antico in *Ca*, quando risuonerà la voce di Agrippina minore: «Qui di fronte al mare / di fronte al mare / intreccio il mio dolore / con le onde... / [...] Il tufo in sé nasconde i miei sospiri / e nella lunga salsedine rinnova / la mia rovina...» (*Parla Agrippina*, vv. 1-4, 8-10). *Fossili:* cfr. *Di sbieco*, vv. 7-8: «L'occhio strabico strazia / piumaggi e fossili».

10-15. *Tutto... la casa*: in quanto elemento che dà e contiene la vita, e dal quale dipartono tutti gli esseri viventi del globo, l'acqua è portatrice di un sapere ancestrale che risolve la sapienza negativa dell'Io, già evocata in poesie come *Antinomie* («Sapere non sapere / a che ora sfreccia la volpe», vv. 1-2) e *Prato e naufragio* (dove si cita «un / beato non sapere chi / attizza il fuoco, spinge la ruota», vv. 6-8). *Tutto ciò che non so*: l'omissione da parte di VITIELLO 2003 si configura come un vero e proprio *saut du même au même*; il dato è interessante nella misura in cui dimostra l'insistenza lessicale e formulaica impiegata da Sovente. *L'albero e il frutto*: richiama l'albero della conoscenza del bene del male di GENESI 2, 16-17. *La torre, la casa*: il primo termine fa riferimento all'antica torre di avvistamento di Torregaveta, oggi centro balneare (l'acqua, appunto, ha circondato l'edificio); la casa è invece Cappella, poco distante dal mare. Proseguendo la lettura junghiana, tuttavia, si potrebbe anche supporre un riferimento alla torre di Bollingen, rifugio privato dello psicanalista costruito sulle sponde del lago di Zurigo (cfr. TAGLIACCOZZI 2016: 8).

15-19. *Acqua... mediterranea*: «contemporanea» è in rima interna con «mediterranea» (vv. 16-19). Nessun altro mare può essere allo stesso tempo «antico e contemporaneo»; può dirsi tale solo il *Mare Nostrum*, sulle cui coste è sorta una civiltà di cui è ancora possibile reperire i frammenti (il poeta corre senza sosta «in cerca di un fossile, di un / volto, proprio sotto le scarpe»), e per la sua posizione geografica è uno spazio privilegiato per il comminarsi di lingue e, con queste, di storie e uomini che le parlano. È utile ricordare l'interesse suscitato dal poeta maghrebino Tahar Ben Jelloun, del quale SOVENTE 1988 riporta alcune dichiarazioni. *Sii tu... la via*: per il mare come insieme (immenso) di individui cfr. MONTALE, *OS*, «Antico, sono ubriacato...», vv. 15-17: «che mi era in fondo / la tua [del mare] legge rischiosa: esser vasto e diverso / e insieme fisso».

I titoli sono composti da un binomio simile a quello di *Speculum et focus* e *Lo specchio e il fuoco*; e, proprio come in quel caso, il contenuto dei testi è più che mai misterico, imperniato sulla messa in sequenza di figure ad alto tasso simbolico. Se l'acqua è, come si è detto, «punto fermo» e «via / che porta al miscuglio di lingue» (*Acqua mediterranea*, vv. 17-18), l'*ellisse* è una delle conformazioni (l'altra maggiormente presente è la ruota) che assume il *mandala* del cerchio, per cui si rinvia al commento di *C'è un brusio* (ove si legge che il rumore «basso curvilineo» delle pagine di *Cu* «insegue il giorno il cerchio la / nebulosa arsa», vv. 9-10). Sovente decide di fletterlo nella forma dell'ellisse, ovvero dell'orbita descritta da un corpo celeste attorno a un altro. Si intrecciano astronomia e geometria, ma quel che conta è la forma ultima che viene a delinearsi.

I titoli affermano la centralità di questi due archetipi, recuperati in ulteriori figure a loro legate o ispirate. Tali *sono* l'uovo per l'ellisse, o la *nave* per l'acqua; ma le variazioni non si allontanano dalla prospettiva panistica, con la nave che diventa irriconoscibile («alba, bianca») nel vasto mare in cui naviga. Ancor più importante è il ciclo di nascita e morte che si enuncia nelle stanze, direttamente legato alla globalità espressa da entrambe le figure. Importanti sono le coppie di concetti che 'nascono' assieme: la *forma* e il *verbum*, per esempio, che indica quanto conti nella poesia di Sovente la possibilità di chiamare le cose col proprio nome, contro un uso grossolano della parola; è un nuovo riconoscimento della «funzione adamitica dell'uomo, quella di nominare le cose, farle vivere assegnando loro un nome» (ITALIANO 2000: 94). ma ancora la *vox* e il *desiderio*, a determinare quanto sia il suono delle parole a spingere alla bramosia delle cose che designano.

All'emergere di parola e forma, voce e desiderio si accompagna l'infestazione di ambienti asettici da parte di misteriose *ombre*, o personaggi mitici che uniscono volontà di vita e menomazione fisica, come l'Ulisse *sposato* che rimanda a quello «arteriosclerotico e temerario» di *Antinomie* (v. 19). Trionfa, alla fine di entrambi i componimenti, la vita sulla morte (negli ultimi versi si legge «nascitur, nasce»), ma quel che conta è l'interrogativa che pone Sovente. La domanda è un po' la chiave di volta dell'intero procedimento gnoseologico-percettivo del poeta: comprendere la forma delle cose vuol dire penetrare nella loro essenza, riuscendo ad ascoltare anche quello che sembrerebbe non esserci e che invece è ben presente e vitale – come l'«ictus-sonitus, battito-suono» dell'uovo, che tradisce l'anelito di vita al suo interno.

Aqua et ellipsis

METRICA. Quattro stanze di 5 e 3 versi le prime due, di 4 le ultime. L'unica rima è «labentem : evanescentem» (vv. 3, 5), ma si noterà la paronomasia interna «res mira, res dira» (vv. 15-16), importante per il legame che stabilisce tra due concetti opposti. Tante, invece, le allitterazioni: «verbum *umbram*» (v. 2), ripresa ai vv. 4-5 da «*umbram, gurgite, simulacrorum*»; «*lignum liquescit ellipsis*» (v. 8); «Ulixes, vox» (vv. 10-11). Due casi di parallelismi, quasi speculari tra loro: a «nascitur forma, nascitur verbum, nascitur vox» (vv. 1-2, 11), dunque alla costruzione che vede il verbo precedere il soggetto, segue la serie «cupiditas nascitur, res dira moritur, res mira nascitur» (vv. 12, 15-16).

Nascitur forma, nascitur
verbum. Umbram sequitur manus
per parietes vacuas labentem,
umbram aliam in gurgite
simulacrorum evanescentem.

5

Ovum est caverna, per rimas
alba patet navis e longinquo
ac lignum liquescit ellipsis.

Nebulosa in aqua figura
quaerit: «Nonne lassus Ulixes
vagatur?». Nascitur vox
ac simul cupiditas nascitur.

10

Nuda si forma translucet
nonne ictus-sonitus ovi potest
videri? Res dira moritur
trans lucem res mira nascitur.

15

2-5. *Umbram... evanescentem*: le ombre infestano gli spazi privati come quelli collettivi; nel primo caso, si spostano tra 'pareti vuote', semplice sineddoche per le

stanze che compaiono nel testo italiano (la parete essendo una parte della camera). Più interessante è invece la figura del 'gorgo evanescente dei simulacri'; «in gurgite» compare più volte in *Cu*, e sempre come mezzo di smarrimento: cfr. *In gurgite temporis*, vv. 7-8: «naves cotidie relictæ / in gurgite temporis manent»; ma anche, per i testi italiani, *Nel gorgo di un deviante blu*, dove si legge di una «nave perduta nel gorgo / di un deviante blu» (vv. 19-20). Il campo semantico del mare e dell'acqua viene declinato nel suo aspetto più ostile e inavvicinabile, approcciandosi al quale si rischia di perdersi.

6-8. *Ovum... ellipsis*: 'attraverso le crepe, da lontano, la nave appare bianca e si fondono il legno e l'ellisse'. Vista dalle fessure della terra, la nave è già di un colore altro, che la fonde col resto del paesaggio; stesso dicasi per i materiali che la compongono e l'*ellisse*, che anticamente veniva sfruttata nella navigazione astronomica per calcolare il punto nave rispetto alle stelle. *Lignum*: sineddoche per 'nave', attesta tanto nella tradizione letteraria latina quanto in quella italiana; cfr. PETRARCA, LXXX, vv. 2-3: «su per l'onde fallaci et per gli scogli / scevro da morte con un picciol legno».

9-11. *Nebulosa... vagatur?*»: sebbene non rimino tra loro, va sottolineato il legame fonico tra *ellipsis* e *Ulixes*, entrambe parole di origine greca; è, questo, il luogo testuale in cui emerge con più chiarezza il substrato culturale del classicista Sovente, per nulla estraneo alla cultura letteraria greca antica e moderna. *Ulixes*: difficile supporre che Sovente conoscesse questo frammento di Petronio, ma vale la pena citare un'antica rappresentazione del *polytropòn* in disarmo: «Naviget et fluctus lasset mendicus Ulixes: / In terris vivit candida Penelope!» (PETRONIO, *Fragmenta*, 50, vv. 9-10; il testo è tratto dall'edizione Zurli-Tempone, consultabile online su MQDQ).

15-16. *Res dira... nascitur*: 'muoiono i cattivi presagi, oltre la luce nascono i prodigi'. Ma lo scarto minimo tra «res dira» e «res mira» implica una sorta di coincidenza tra le due opposte forme di pensiero magico.

L'acqua e l'ellisse

METRICA. Quattro stanze di 5 e 3 versi le prime due, di 4 le ultime. I versi sono compresi tra il settenario e il decasillabo. Per quanto concerne le rime, a parte «mano : lontano» (vv. 2, 7), va segnalata l'ultima stanza, costruita come una quartina in rime bacciate a⁹a⁸b¹⁰b⁸ – «traspare : ascoltare», «muore : fiore». A ciò si aggiunga l'assonanza interna «uovo, battito-suono» (vv. 15-16), che stabilisce un legame tra l'oggetto muto e la 'voce' che gli viene attribuita. Contrariamente al latino, la costruzione di 'nasce + N' viene sempre rispettata, mentre le si contrappone quella di *muore*, che in qualità di suo opposto diverge anche nella struttura sintattica ('N + V': «L'ombra muore», v. 15).

Nasce la forma, nasce
la parola. Insegue la mano
il passaggio dell'ombra
nella stanza vuota, di un'altra
ombra nel mare dei simulacri. 5

L'uovo è la caverna, per crepe
bianca la nave diviene da lontano
e l'acqua scorre l'ellisse.

Nell'acqua una nebbiosa figura
domanda: «Spossato ancora Ulisse 10
viaggia?» Nasce la voce
e insieme nasce il desiderio.

Se nuda la forma traspare
si può dell'uovo ascoltare
il battito-suono? L'ombra muore 15
nella luce nasce il fiore.

6-8. *L'uovo... ellisse*: si costruisca così: 'l'uovo è la caverna, da lontano la nave diviene bianca attraverso le crepe'. Al tono misterico del testo contribuisce l'inserimento di un oggetto tipicamente magico quale *l'uovo*, che a Napoli ha una

valenza persino apocalittica. Si ricordi che il destino della città è legato a un uovo nascosto da Virgilio mago nel Castel dell'Ovo, che se dovesse essere ritrovato causerebbe la sua distruzione. *L'acqua scorre l'ellisse*: in assenza di avantesti, è pensabile che sia la tipica costruzione a due soggetti e un solo vero al singolare già incontrata in *Di sbieco* («il prisma / slitta l'enigma», vv. 4-5). Si intenda 'scorrono l'acqua e l'ellisse'. I due archetipi del testo sono in costante movimento, come tutto quello che contengono al loro interno: la vita acquatica il primo, lo spazio siderale il secondo.

9-11. *Nell'acqua... viaggia?*»: è in realtà una delle pure voci che si ascoltano nella sezione IV senza sapere da dove provengono. Non si danno però, in *Cu*, domande da parte di terzi sconosciuti; sarà allora sufficiente una figura priva di contorni definiti, agilmente confondibile coi fumi del sottosuolo. La nebbia come simbolo dell'indefinito è anche in *Non sa il Minotauro*, vv. 5-6: «nel nebbione della Storia / silenzioso scava il Minotauro». *Ulisse*: questo irriducibile ma ormai incanutito Odisseo rimanda a DANTE, *If* XXVI, 106-107: «Io e' compagni eravam vecchi e tardi / quando venimmo a quella foce stretta».

15-16. *L'ombra muore... fiore*: il fiore è il più classico dei simboli della rinascita; in questo caso, tale valenza si aggrega a quella del trionfo della luce sull'oscurità.

Pare

Nell'auto-antologia proposta in UI, *Cu* è rappresentato da *Immobilismo e bradisismo* e *Pare*. Non potrebbero darsi due campioni più distanti del libro, per quanto provenienti entrambi dalla quarta sezione: se il primo è un testo ad alta vocazione civile, in cui le città flegree vengono presentate nel loro arroccamento sui valori del turismo che corrodono quelli della storia, *Pare* è una tipica rappresentazione onirica dei Campi Flegrei, con tanti lineamenti in comune con *I pianeti roventi del buio* e *Tu, Cuma....*

Il *desiderio* nato assieme alla voce di *Aqua et ellipsis / L'acqua e l'ellisse* si manifesta visivamente su una spiaggia flegrea. Diversa, rispetto ai testi precedenti, è l'ambientazione: dopo gli antri (*Di là*) e il mare aperto (*Acqua mediterranea*), è la costa a trasformarsi nel consueto reticolo allucinatorio, in cui si apre una pista a «infinite lune» che implicano infiniti mondi paralleli da scandagliare.

Torna attivo il senso della vista, quindi, a patto che lo si accolga nella sua incapacità di mettere a fuoco il reale. La spiaggia, infatti, *pare*, non 'è': si mostra con un aspetto diverso da quello percepibile dall'osservatore medio, ma è in questa figurazione alternativa che si svela l'essenza del territorio, mai esclusivamente inteso come luogo di ricreazione balneare o turistica.

METRICA. Componimento monostrofico di 13 versi compresi tra settenario ed endecasillabo. È qui intensivo il ricorso all'*enjambement* forte: articoli, congiunzioni e pronomi vengono sistematicamente collocati alla fine del verso, come si vede nei casi di «lungo la / ruota» (vv. 5-6) o «e / fa vittime» (vv. 6-7). Si vuole così restituire la visione prolungata e ininterrotta dello spazio circostante; allo stesso scopo si ricorre all'insolito polisindeto, ai vv. 2 («lunga e ottusa e sciabordante») e 4 («cieca la sabbia e stralunata»). Se mancano vere e proprie rime, salvo le interne «pare : appare» (vv. 9-10) e «assale : centrale» (v. 13), a sua volta in assonanza con «pare» al verso precedente, le sequenze assillabanti e allitteranti attraversano quasi l'intero testo: «LUNga, straLUNata, LUNgo, LUNe» (vv. 2, 4-5, 8); «INaccessibile, INfinite, INTatta, IN fondo» (vv. 7-9); «intaTTa, tuTTò» (vv. 9, 12).

Pare larga, dai contorni sfrangiati,
lunga e ottusa e sciabordante pare
la spiaggia, ai margini dell'occhio,
cieca la sabbia e stralunata pare;
stordite acrobazie lungo la
ruota del caso che s'inceppa e

fa vittime squisite. Inaccessibile
 la pista delle infinite lune
 e intatta, in fondo, pare, è lì
 che silenzioso appare il desiderio: 10
 e il raggio della ruota, ora che
 tutto vertiginoso pare, mi
 assale ben centrale.

1-4. *Pare larga... stralunata pare*: con il soggetto in forte iperbato (la *spiaggia* compare solo al terzo verso), l'*incipit* si focalizza sulla percezione del paesaggio marittimo. L'immagine è tuttavia confusa, fatta com'è di «contorni sfrangiati» ed elementi *stralunati* che richiamano i panorami extraterrestri di *Tu, Cumae... e Tu, Cuma.... Ai margini dell'occhio*: lo sguardo di Sovente è in grado di osservare in maniera nuova la realtà perché mai diretto; torna il vedere «di sbieco» dell'omonimo componimento, che segna l'intero *modus percipiendi* di *Cu*.

5-7. *Stordite... squisite*: la ruota del caso, questo ordigno che sembra rotolare direttamente dalle carte dei tarocchi, è un ennesimo emblema della crisi storica. Accantonate le promesse di redenzione credibili solo alla luce di una filosofia della storia progressiva, non rimane una casualità incontrollabile (che «s'inceppa» senza che nessuna possa emendarne il guasto) e destinata a fare vittime. Per l'immagine della ruota della sorte si può ricordare RABONI, *CV, Notizia*, vv. 4-5: «può darsi che la ruota / giri troppo in fretta»; ma il motivo della ruota, seppure non specificamente del caso, compare già in *Prato e naufragio*, vv. 6-8: «un / beato non sapere chi / attizza il fuoco, spinge la ruota».

7-10. *Inaccessibile... desiderio*: si getta un ponte che unisce *Pare* a un componimento lontanissimo ma molto simile per immagini: le *lune* sono i satelliti dei «pianeti roventi del buio» già avvistati in zone costiere: anche in loro presenza, infatti, «si sentono piedi / rompere gonfi la sabbia, i viali fanno / andare rossi vestiti, occhiaie grandi» (*I pianeti roventi del buio*, vv. 4-6; corsivo nostro). *La pista delle infinite lune*: le lune che sorgono in un contesto urbano hanno un precedente illustre, per quanto forse meno onirizzante, in PAGLIARANI, *La ragazza Carla*, I, vv. 230-231: «Ecco le lune / di Giove sopra i fili del telefono».

11-13. *E il raggio... centrale*: ormai incapace di distinguere i contorni di quanto lo circonda, l'io si abbandona al caso; non c'è più controllo sulle percezioni, e la ruota 'colpisce' il soggetto, con la solita violenza assalitrice che lo rende una *vittima* al pari delle altre.

Fosforo e zolfo

La chimica dell'altrove è tutta nel titolo di questa catena di allitterazioni. Meno archetipici di coppie come *Speculum et focus* o *L'acqua e l'ellisse*, i due elementi permeano non di meno l'intero immaginario di *Cu*.

Oltre a essere fondamentale per la struttura ossea e il buon funzionamento della memoria – e tanto basterebbe per farne un elemento centrale del libro – il *fosforo* concorre anche alla rappresentazione 'lunare' di Cuma e dintorni. Si trova difatti nelle apatiti, minerali dalla struttura ionica contenuti nelle rocce magmatiche del suolo flegreo, ma presenti anche nelle rocce lunari.

Più ancora che il fosforo, è lo *zolfo* a permeare gli spazi soventiani, in quanto elemento chimico caratteristico del suolo flegreo. Si è già ricordata, parlando di Pozzuoli, la presenza della Solfatara (cfr. *Nel gorgo di un deviante blu*, vv.11-12: «Pozzuoli affiorava / dal suo zolfo dalla sua bava»); e a quest'altezza temporale è già comparso, su «Dove sta Zazà» (n. 1, febbraio 1993), un lungo testo dedicato a '*U ccafè 'i San Gennaro* in cui religione e terra si mescolano nella caffettiera «addó sbatte e vólle 'u sanghe / e se scatòzza 'u zurfo / re tutt' 'i sante annascuse / rint' 'i ssénghe r' 'u munno» (così nella versione di *B, Cafè*, vv. 48-51). Quello acre dello zolfo è insomma uno degli odori più insistenti della poesia di Sovente, anche perché emerge direttamente dalla terra dei *phantasmata*. Respirarlo è un'esperienza olfattiva – ancora una volta è un senso diverso dalla vista a sollecitare l'immaginazione del poeta – che costituisce «una vera e propria forma d'iniziazione ai segreti dei Campi ardenti» e «una presa di possesso del senso della vita attraverso i sensi» (Z: 19-20).

METRICA. Due strofe di 11 e 6 versi. Il metro dominante è il senario – almeno 8 occorrenze – e nello specifico quello con *ictus* di I-III-V (vv. 1-2, 4, 8, 17). Le allitterazioni segnano il ritmo del testo: l'unione di occlusiva e *r* attraversa l'intera prima stanza con «dieTRo, denTRo, fiBRe, sTRisce, aTRoci, TRascolora» e prosegue nella seconda con «asTRi, invertEBRata» (vv. 14, 16), a cui si dovrà aggiungere la fricativa con *r* «FRagole» (v. 15); «tufaceo, turbinosa» (vv. 12-13); unisce allitterazione, assonanza e consonanza la sequenza «nomi : nodi : nidi» ai vv. 7-8. Rima interna per l'occhio è «striscia : scia» (vv. 5-6), da segnalare comunque per lo stretto legame semantico tra i due lessemi.

Archi annosi dietro
siepi adunche dentro
nervose fibre e atlanti

bianchi per divieti	
la striscia di fosforo	5
e zolfo la scia	
nomi come nodi e murature	
come atroci nidi	
«qui si fa giorno qui trascolora	
l'acqua qui all'altezza del	10
sonno divergono le sfere...»	
 Tufaceo è il passo è	
turbinosa la campagna da cui	
astri si staccano	
corpi e fragole	15
invertibrata mia figura	
che si accende e grida...	

1-4. *Archi... divieti*: l'ambiente flegreo non smette di esibire i suoi tratti da 'realtà aumentata'. Tanto gli *archi* quanto le *siepi* compaiono in *Prato e naufragio*, è allora lecito collocare l'azione del testo nel territorio cumano. Gli aggettivi informano dell'antichità dei monumenti (*annosi*) e delle bizzarre conformazioni della vegetazione (*adunche*).

5-6. *La striscia... la scia*: fosforo e zolfo lasciano segni tangibili che tracciano percorsi da seguire. Tanto la *striscia* quanto la *scia* possono sollecitare tanto la vista quanto l'udito: il corpo che si muove nei Campi Flegrei deve ricorrere a tutti i suoi sensi per conoscere il territorio.

7-8. *Nomi... nidi*: il gioco di scambi tra «nomi, nodi, nidi», quasi da bassa enigmistica, andrà inteso così: i *nomi* delle 'cose' del mondo creano legami tra loro e le stringo alla memoria del soggetto; le *murature* entro cui lo stesso si trova a vivere sono luoghi familiari, rassicuranti benché – se è concesso il paradosso – insicuri per motivi strutturali (*atroci nidi*).

9-11. «*qui si fa... sfere*»: ancora una voce terza in questa affollatissima sezione flegrea, molto simile, per presa di parola improvvisa e per interruzione del discorso, a quella di *La leggenda del paese*, vv. 1-4, 11-12: «“Pensa, qui dove ti muovi / gli antichi hanno vissuto, se scavi / qualche metro di terra puoi trovarne / le ossa...” [...] / “... e sappi che l'Impero qui / trovò la sua gaudente scena...”».

12-15. *Tufaceo... fragole*: il corpo diventa tutt'uno con la geologia e il reale si mischia nella consueta forma del turbine, dalla quale 'si staccano astri, corpi e fragole'. Il primo elemento della terna lessicale è dislocato, ma il senso è chiaro: nell'amalgama

della *campagna* (uno spazio aperto, né selvaggio né eccessivamente inurbato) corpi celesti, umili prodotti della natura ed esseri viventi fatti di carne e materia stanno su uno stesso piano di valore. Sono osservabili perché «si staccano», quindi si isolano, dal turbine; così, è possibile soffermare lo sguardo su una sola delle componenti di un reale altrimenti indistinguibile. *Corpi e fragole*: il rapporto tra corpi e fragole può essere un ricordo di ZANZOTTO, *DP, Tu sei, mi trascura*, v. 3: «fragole a boschi e pomi a perdizione». I prodotti della natura rientrano tra le definizioni del 'tu' a cui si rivolge il poeta.

16-17. *Invertebrata... grida*: in molti componimenti, Sovente insiste sulle sue vertebre e in generale su ossa e altre parti interne del corpo: «rami / ho vertebre io, perciò / schegge mi scuotono» (*Ho io*, vv. 6-8); «le mie vertebre mordono / la melma dell'Averno» (*Né ci giova*, vv. 9-10). Ma a ridosso della «turbina campagna», la figura dell'io adotta la struttura degli insetti, che consente di muoversi con agevolezza nella nuova situazione spaziale.

Neapolis

Come suggerisce il titolo, la poesia è una delle poche ambientate nella città di Napoli. Dopo tante liriche costruite soprattutto sull'accumulo e l'accostamento di immagini, si passa a un breve momento narrativo-riflessivo. Sovente racconta di una passeggiata con una ex-compagna di università nel cuore del centro storico, quella via Port'Alba che è tutt'oggi meta di generazioni di studenti universitari per le numerose librerie storiche e le bancarelle di volumi antichi o usati che ospita.

I due rievocano gli anni di studio della letteratura, il cui «fuoco», ancora vivo nelle parole rimaste impresse dell'«illustre cattedratico», è venuto a spegnersi di fronte alle esigenze della vita adulta e i problemi sociali della città-mondo in cui vivono. Non manca, insomma, un cenno alla crisi dei saperi umanistici, che va però connessa con quella della società complessiva, allegorizzata da una Napoli grandiosa e immobile («murata / nelle sublimi sue rovine») che è «il paradigma della catastrofe», in cui si tocca con mano «una sorta di rito cannibalico: la città mangia se stessa e l'uno mangia l'altro» (Sovente, in FESTA 2010).

Il tono cupo, come altrove fonosimbolizzato dall'ampio utilizzo del fonema *u*, domina fino agli ultimi versi, ma appena prima della conclusione si stempera in una constatazione quasi epifanica del sole che illumina i due amici. Non si tratta di un lieto fine, ma di una possibilità di ripartenza dallo sfacelo, che Sovente ha sempre detto possibile proprio in questa città in cui vita e avventura vanno a braccetto.

METRICA. Componimento monostrofico di 19 versi compresi tra il novenario e il tredecasillabo (eccezioni sono i vv. 17 e 19, ottonari). Non si registrano rime, se non le interne: «luccichio : io» (v. 3); «letterari : amari» (v. 9); «verità : città» (vv. 12-13) e «feritoia : ingoia» (vv. 16-18); è presente inoltre l'assonanza: «nutriva : centomila» (vv. 7-8). Qualche rilevanza assumono invece le allitterazioni: da quella in *tt* del primo verso, «FiTTamente, soTTo», al pedale basso in *u* dei vv. 14-18, tra i più cupi della poesia: «mUrata, sUblimi sUe, bUia, mUffe».

Fittamente colloquiando sotto
l'arco rumoroso di Portalba
nel luccichio di librerie, io
e un'amica di università – qualche
ruga ne sottolinea gli anni – ricordiamo
l'antico fuoco di sapere quando
l'illustre cattedratico nutriva

5

con succulente parole i centomila
 fantasmi letterari, gli amari
 sottintesi della storia. Ci pare, ora, 10
 ridotto a cenere quel fuoco dacché
 la vita ben altre verità ci impone
 e la città, questa mai troppo
 intossicata *Neapolis*, murata
 nelle sublimi sue rovine, la nostra 15
 voce spinge verso la buia feritoia
 di un palazzo assai glorioso
 che muffe e larve ingoia. Eppure,
 su noi due il sole dilaga.

1-3. Fittamente... librerie: Port'Alba è una delle antiche porte («l'arco») della centralissima piazza Dante, che la collega a piazza Bellini e all'Accademia di Belle Arti di Napoli, dove Sovente insegnava.

7-9. L'illustre... letterari: tra i professori attivi durante gli anni universitari di Sovente vi fu Salvatore Battaglia (1904-1971), filologo romano, storico della lingua e italianista. Catanese di nascita e formazione, si trasferì all'Università di Napoli nel 1938, quando successe a Ezio Levi D'Ancona; da allora, fino alla morte, insegnò nell'ateneo napoletano, riunendo attorno a sé alcuni dei migliori talenti della successiva critica letteraria. Sovente chiese proprio a Battaglia la tesi di laurea su Eugenio Montale, che discusse poi con un giovanissimo Giorgio Fulco in seguito alla morte del Maestro della Facoltà di Lettere dell'Università di Napoli. *Centomila... letterari:* iperbole; ma la bibliografia critica di Battaglia copre effettivamente un arco temporale vastissimo, dal Medioevo alla contemporaneità. Interessante l'uso della parola-chiave «fantasmi» nel contesto storico-letterario: gli autori letti, i passi ascoltati e i libri studiati rientrano tra le 'vere presenze' del mondo di Sovente.

10-12. Ci pare... impone: si è già ricordato che per SOVENTE 1988 «appare ormai impraticabile la vecchia strada di un discorso, sia umanistico, sia scientifico, rigidamente predeterminato». La crisi dei saperi umanistici, che investe anche i ricordi dei corsi universitari, è aggravata dalle nuove verità del quotidiano; non solo, dunque, il caos contemporaneo provocato dai grandi sommovimenti politici e sociali, ma anche le sfide della vita pratica, che sembrano poter fare a meno di quanto è assimilabile al discorso letterario.

13-18. E la città... ingoia: intossicata dall'incuria eppure sublime, costretta (dove «murata» vale tanto 'costruita' quanto 'rinchiusa') nel suo passato glorioso di capitale, Napoli è un coacervo di contraddizioni. La sua azione sulle voci degli amici è da

intendere come lo smarrimento dei due dovuto alla conversazione, che sembra predisposto dalla stessa planimetria della città. *Neapolis*: il nome greco del capoluogo serve a evocare le radici antiche e tutt'ora visibili. Del resto, appena fuori Port'Alba, nella zona occidentale di piazza Bellini, sono ben visibili i resti delle mura difensive greche, risalenti probabilmente al V secolo a.C. *Muffe e larve*: come gli altri *loci* della sezione IV, anche Napoli è animata da microorganismi invisibili, che collegano però il testo a due momenti importanti di *Cu*. Il primo compare in *Immobilismo e bradisismo*, ed è riferito a borgo natale di Cappella («Da segrete / muffe consunta», vv. 16-17); il secondo, invece, richiama direttamente il componimento incipitario *Ruderi* («Dalle remote larve della terra», v. 1).

18-19. *Eppure... dilaga*: il sole che dilaga in una giornata di commemorazione degli anni di studio è già in CARDUCCI, *RN*, *Rimembranze di scuola*, vv. 4-5: «Igneo torrente dilagava il sole / Pe' deserti del cielo incandescenti». Molto diversa la situazione carducciana, in cui la noia per una lezione pedantesca porta il Giosuè fanciullo a osservare a natura rigogliosa alla finestra, salvo spingerlo a riflettere sul rapporto tra esplosione della vita e morte che la sottende. Ma l'opposta struttura dei componimenti (in Carducci il dilagare del sole è in apertura; Sovente e amica passeggiano per Napoli e si avvicinano agli spazi chiusi) serve a tracciare l'esito diverso dei percorsi; qui, infatti, è *nonostante* la presenza dichiarata di rovine e muffe che ci si accorge (*Eppure*) del sole.

Un'altra verità

Il testo compare, assieme a *Sotto i piedi un vuoto...*, in Po2: come dire che il primo e l'ultimo capitolo dell'attraversamento flegreo sono già individuati quali testi essenziali per capire le direzioni intraprese da Sovente, che si immerge nel cuore della sua città (il tour nel centro storico di *Sotto i piedi...*, per il quale si rimanda all'apposito commento) e da essa cerca di cogliere i tratti di una verità altra rispetto a quella delle 'apparenze', già esecrate in diversi componimenti della sezione III (si pensi a *Septies* e *Sette volte*, ove si parla di un silenzio che affonda in una «di sembianze ambiguità»).

L'ultimo passaggio della sezione localistica è, stranamente, anche quello in cui lo spazio sembra meno riconoscibile. Non perché si propongano le deformazioni caleidoscopiche di testi come *Tu, Cumae...* o *Pare*, bensì per l'esatto contrario: la definizione del luogo è affidata a un pugno di parole-chiave come *carreggiate* e *tufò*, che assicurano la persistenza dello scenario campano, e più specificamente rimane, da *Neapolis*, l'ambientazione nel capoluogo, suggerita dalle *vetrine* della grande città e soprattutto dal trittico «ferrovia, porto, vichi» che sembra delineare un percorso che va da piazza Garibaldi (ove sorge la Stazione Centrale di Napoli) ai vicoli della città, passando per il porto di via Marina e dintorni; per il resto, però, si è di fronte a un'urbanistica molto più anonima, per non dire degradata dai *tubolari* della società spettacolare.

METRICA. È il componimento maggiormente riconducibile alla forma sonetto: trattasi infatti di 14 versi, molti dei quali endecasillabi regolari, raggruppati in una quartina, due terzine e una seconda quartina. Se si accetta un episodio di assonanza («caotiche : catodiche», vv. 1-5), si può addirittura riconoscere uno schema rimico $Ab^{12}BC\ a^{10}d^{10}e^{12}Bc^9d^{10}\ e^9f^{10}Fe^9$. Ciò detto, la tramatura prosodica denuncia un depotenziamento della forma principale della poesia italiana: se la prima quartina conta ben 3 endecasillabi, il *superbissimum carmen* va poi diradandosi e la lunghezza dei versi accorciandosi, fino a raggiungere il novenario (2 occorrenze nell'ultima stanza). Si dovranno segnalare anche varie rime interne: «ruminare : mulinare» (v. 2); «fottuti : sbattuti» (v. 9); «tardi : sguardi» (v. 11). Completano il quadro metrico le due importanti allitterazioni «pomeriGGI, carreGGIate» (vv. 1-2) e «oltre, oltraggiosa» (v. 13) e, infine, il polittoto «di crosta / in crosta» ai vv. 9-10.

Afosi pomeriggi per caotiche
carreggiate a ruminare a mulinare
capovolte vetrine a luccicare

filamentosi odori senza sosta

esistenze sconvolte e catodiche
dalla ferrovia al porto per vichi
invasi da tubolari e tenebrosi

5

musi senza un istante per pensare
fottuti e sbattuti di crosta
in crosta per simulacri antichi

10

fino a tardi gli sguardi ansiosi
di stanare un'altra verità
oltre questa oltraggiosa vacuità
di tufo con termiti e artrosi.

att. Po2

10 in crosta per] in crosta tra Po2 13 questa oltraggiosa] quest'oltraggiosa Po2

1-4. Afosi... sosta: un'aria pesante di routine, accentuata da atti ripetitivi e montoni come il ruminare e il mulinare, sancisce l'attacco di *Un'altra verità*. Appena diverso è il dettaglio del v. 4, con odori che si materializzano in *filamenti* (ulteriori 'fibre' della fisica soventiana) che si disseminano lungo le sue vie e che veicolano conoscenze diverse da quelle ottenibili per mezzo dei sensi più sollecitati; andrà in questo caso notato che, dopo la vista, anche il più frequentato udito viene surclassato dall'olfatto. *Afosi pomeriggi:* l'arsura e la rastremazione del contesto rimanda ad alcuni celebri 'ossi' montaliani. Si vedano almeno MONTALE, *OS*, «*Meriggiare pallido e assorto...*», vv. 1-2: «Meriggiare pallido e assorto / presso un rovente muro d'orto»; *ivi*, «*Forse un mattino andando...*», vv. 1-2: «Forse un mattino andando in un'aria di vetro, / arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo».

5-7. Esistenze... tenebrosi: non sono solo i *vichi* a proliferare di strutture metalliche e altre diavolerie; sono gli uomini stessi a essere *catodici*, del tutto integrati nella forma televisiva e in un certo senso radioattivi. Anche in questo caso, la corporeità dell'uomo post-moderno si dimostra inconcepibile senza protesi, estensioni e potenziamenti tecnologici (cfr. LORENZINI 2009: 120-124). *Esistenze sconvolte e catodiche:* il rapporto tra bassa qualità della vita e tecnologia – termine da maneggiare con cautela, giacché Sovente non è un primitivista, ma solo un forte detrattore degli attrezzi della società dell'informazione – trova ampia risonanza in *Bradisismo*: «“No, non è mai

completamente scaltro / l'occhio che si fa / magnetizzare dalla televisiva / ottusità...» (B, «Cielo coperto...», vv. 19-22).

8-10. *Musi... antichi*: come imbambolati, gli uomini si lasciano sospingere dal loro stesso territorio. D'altronde, il ricorso all'inconsueto *musi* in luogo di 'volti' o 'facce' attesta il dominio dello *status* di ferinità su quello pienamente umano; manca una piena coscienza del proprio muoversi nel mondo. *In crosta per*: Po2 attesta «in crosta tra». *Per* rende il complemento di moto per luogo; lo spazio non è circoscritto da *simulacri*, ma costellato di tali oggetti, solo scontrandosi coi quali si può avanzare. *Simulacri*: delineano i dintorni dei versi sin da *L'acqua e l'ellisse*: «un'altra / ombra nel mare dei simulacri» (vv. 4-5).

11-14. *Fino a tardi... artrosi*: nonostante non abbiano tempo per pensare, lo stesso muoversi tra simulacri e tufo spinge gli uomini a cercare «un'altra verità». *Fino a tardi*: riferimento metapoetico al fatto che l'interrogazione dell'altra verità celata dietro i ruderi flegrei si protragga fino all'ultima strofa dell'ultimo testo della sezione. *Questa oltraggiosa*: Po2 agevolava la lettura endecasillabica con un'elisione; l'uso non è tuttavia attestato in *Cu*, che adatta infine il sintagma alla prassi linguistica del libro. *Tufo*: «Giallo e graffiato dal vento [...] il tufo diventava una lastra ipersensibile su cui proiettava le sue immagini mentali popolate di lande sconfinare, draghi, fondali marini, fossili di ogni forma e dimensione» (Z: 29).

V.

Saliscendi

Balza all'occhio l'estrema brevità di questa sezione composta da soli quattro testi, alla quale fa da contrappeso la loro lunghezza esorbitante rispetto alla media del libro. Oltre al dato formale, però, andrà segnalato un comune incupirsi degli argomenti poetici, che si prolungherà fino ai primi testi trilingue.

Pubblicato per la prima volta nella silloge di Po1 intitolata *Camminando per i Campi Flegrei* (eponima della poesia successiva), *Saliscendi* è il testo della sezione V più legato ai modi poetici della sezione precedente. Domina la paratassi in questo susseguirsi disordinato di contrasti, primo dei quali è proprio quello del titolo, che indica un movimento altalenante ma adeguato a rappresentare il turbine di figure che si confondono, in una rappresentazione evidente del metamorfismo insito nel mondo di Sovente. Come altre volte, però, è bene non considerare questa unitarietà come un fatto pacifico, e anzi la manifestazione dei legami tra le 'cose' della natura provoca una sorta di *sposatezza* nel soggetto. Ne è simbolo emblematico il mare, altamente perturbante eppure in grado di placare l'ansia dell'osservatore, anche in quanto distesa d'acqua – ovvero dell'elemento positivo per eccellenza di *Cu*.

A essere sollecitata dal caos della materia è la *parola*: evocata, stroncata, costretta a cercare vie espressive, è lei ad aprire la terza, la quarta e la quinta stanza (ma le *interferenze* della seconda la coinvolgono ancora in quanto la negano), a significare che non si dà descrizione né comprensione del miscuglio percepito senza un ragionamento sul significante. D'altronde, SOVENTE 2002 dichiara esplicitamente che «ciò che il poeta sente, percepisce, immagina, pensa trova forza e visibilità in una determinata corrente fonica» (101).

In ultimo, è utile evidenziare che, sebbene si traccino i lineamenti della realtà proteiforme cara a Sovente, non mancano primi accenni a una lettura pessimistica dello spazio circostante. Non si spiegherebbero altrimenti la volontà di fuga repressa e il senso di pericolo che emerge in diversi passaggi (come nel caso del consiglio offerto dagli insetti nell'ultima stanza) se non con un approfondimento di quanto di guasto c'è nei pur amati Campi ardenti.

METRICA. Sei stanze di varia lunghezza: la prima conta 11 versi, la seconda 10, la terza 17, la quarta 13, la quinta 10 e la sesta 8. Tra le rime, oltre quella piuttosto facile tra due infiniti («piangere : tangere», vv. 58-59), due casi coinvolgono a posizioni invertite i lessemi *parola* e *gola*: ai vv. 22 e 24 «parola : gola», mentre i vv. 40-41 presentano «gola : parola». Altre rime baciato compongono il passaggio simile a una filastrocca ai vv. 54-57, formato da due quadrisillabi e due senari con struttura rimica a⁴a⁴b⁶b⁶ («antico : intrico», «sfinisce : bisce»). Molto importanti le rime al mezzo «meteorite : vite» (vv. 26-27), «cocciuto : imbuto» (vv. 32-33), «marina : spina» (vv. 36, 38), «brina

: clandestina» (vv. 46, 49) e «dolore : colore» (vv. 66-67), così come le interne «freme : seme : geme» (vv. 17, 19), «grigia : alterigia» (v. 46), «ebbrezza : sposatezza» (vv. 49, 51), «lubrifica : vanifica» (v. 60, rafforzata con la sdrucchiola *moltiplica*). È ravvisabile inoltre la composizione ad anello con il ritorno dei lessemi *andare* e *dispersersi* (v. 11) al v. 61 e dell'espressione «morbido saliscendi» (v. 1) al penultimo verso e lo scambio tra le *foglie* iniziali e le *voglie* con cui termina il testo. Completa il quadro delle strategie di tenuta testuale qualche consonanza come «sovrasta : adusta» (vv. 3, 5) e «lentamente : impronte» (vv. 16, 20) e le allitterazioni «cave canem» (v. 29), «roTTA, reTTA» (v. 52), «Saranno, Stupite, Scoraggiare, Sonno, Scappa» (vv. 62-63).

Morbido saliscendi di foglie

per strettoie

di tufo, per cunicoli, sovrasta

il fiato

una lanosa solitudine, l'adusta

5

pellicola dell'ora

adombra gli olmi, scivola

nell'onda, è bianco il seccume

nella pietra ferma, nella

malferma idiozia

10

dell'andare, del disperdersi.

S'incrociano interferenze

a un passo dal luogo stabilito, crasi

e parentesi

chiudono il corpo in un perimetro

15

di nubi, lentamente

qualcosa freme, sempre sta rannicchiato

nell'interstizio

l'orrido seme, geme la pupilla,

la sabbia alleva impronte

20

senza nome.

Tra lingua e voce slitta la parola:

«Cosa strana questo paese, ha

un'arcana crudeltà, ti taglia la gola

con un filo di luce morbida».	25
Come un meteorite balugina la vite, avanza la linea del tramonto, la catena e il <i>cave canem</i> difendono la paura.	
Raggi e spine in successione, è il mare che insiste a confondere i pensieri, il suo cocciuto perdersi a imbuto, è il passo che non sa trovare lo scopo, il luogo, ha conturbanti pericoli la voce della marina acqua:	30 35
«Non chiedere alla rosa il perché della mia spina...»	
Il punto fermo e la reticenza stringono alla gola la parola, imponderabile è il vento che, in agguato, scopre ulcera invisibilizza il cuore morbido del cielo, come può si aggrappa il tufo alla sua grigia storia di alterigia, di sconforto, nidifica come può la brina sulle patate insensibili, muore di clandestina ebbrezza la cicala, segna e riaccelera il passo questa spossatezza dubitativa.	40 45 50
Rotta e retta la parola fugge da punto a punto: nuovo e antico nido e intrico abbraccia sfinisce i merli le bisce...	55

È questo mirifico paese che fa piangere,
 è il suo beffardo *noli me tangere*
 che moltiplica lubrifica vanifica 60
 la voglia di andare, di disperdersi.

Saranno le zanzare stupite
 a scoraggiare il sonno: «Scappa via
 di qui: non senti come il mare
 confonde i tuoi pensieri?» Se c'è 65
 qualcosa ancora che leviga il dolore,
 è il suo colore labile, l'ora
 affanna la parola: morbido saliscendi
 torbido di voglie.

att. Po1

23-25 *virgolette alte anziché uncinato* Po1 **37-38** *virgolette alte anziché uncinato*
 Po1 **63-65** *virgolette alte anziché uncinato* Po1

1-11. Morbido... disperdersi: i primi versi (1-3) descrivono il movimento ondulante delle *foglie* nei condotti dell'urbe flegrea. È pensabile che sia proprio la mobilitazione del *medium* sibillino (già visto in azione in *'In foliis, per folia'*: «*in foliis, per folia* / altri numi stormiscono», vv. 29-30) a illuminare i legami paradossali tra gli elementi della realtà locale. *Saliscendi*: il termine compariva in *UN, Mille bambini in un salotto-gabbia*, ai vv. 4-6 («un saliscendi / meccanico le persiane che cadono / di botto su vite trascurate») e 10-12 («portano / in un saliscendi di rabbia / sogni e gesti rifiutati»). *Strettoie di tufo*: la scena non si sposta dall'intrico di *carreggiate* e *vichi* di *Un'altra verità*. Ma la roccia è alle fondamenta dell'intera sezione IV, che esordisce con «Tanto piperno e tufo» (*Sotto i piedi un vuoto...*, v. 7) e si chiude con il passo *tufaceo* di *Fosforo e zolfo* (v. 12).

12-21. S'incrociano... senza nome: la stanza descrive un ennesimo processo di indebolimento del corpo e, con questo, della soggettività che esprime. Le *interferenze* che non rendono possibile la comunicazione pur in un «luogo stabilito», cioè familiare a chi dovrebbe parlare, e il fremito misterioso avvertito ai vv. 16-17 certificano una condizione di indebolimento, confermata dal sintomo sinestetico della pupilla che *geme* (ovvero non riesce ad aprirsi). *La sabbia... nome*: la natura conserva *impronte* di uomini sconosciuti ma dei quali conta ormai soltanto il passaggio.

22-29. Tra lingua... morbida: la voce terza che apre la stanza introduce un aspetto del

territorio non ancora del tutto sviscerato: la sua *crudeltà*, come dire il suo negativo, che al momento si attesta ancora su un livello sostanzialmente impressionistico con quel «filo di luce morbida» quale metafora dell'impossibilità di trovare parole adeguate a raccontare il *paese*. La luce continua poi a essere il fattore primo della trasformazione dell'immagine poetica: la vite sparisce rapidamente alla vista come un meteorite (che in forma di stella cadente è visibile all'occhio per pochi secondi) mentre avanza la linea del tramonto che anticipa l'oscurità. *La catena... paura*: è in realtà la paura dell'Altro a far ricorrere a catene e cani da guardia. Ciò detto, in una dimensione in cui cause ed effetti non sono più unidirezionali è possibile anche una simile tautologia, che si lega alle figure precedenti in virtù del generale incupimento del dettato poetico. *Cave canem*: 'attenti al cane'. L'avviso in latino è ancora leggibile sulle piastrelle delle villette flegree e di altre zone di Napoli.

30-38. *Raggi... spina...*»: ha luogo il metamorfismo degli elementi naturali, per cui si succedono *raggi* solari e *spine* vegetali, a loro volta simboli di luce e di pericolo. A uniformare la visione concorre il *mare*, già artefice di sfocature paesaggistiche in *Nel gorgo di un deviante blu* se visto a una distanza adeguata; dopotutto, si è detto che «la distanza / [...] frastaglia grafici e magnolie» (*La distanza*, vv. 3-4). *È il passo... luogo*: l'uomo (*passo* è una metonimia) non sa dove dirigersi, in preda allo smarrimento. *Ha conturbanti... spina...*»: dopo aver fatto riferimento alla voce dell'acqua in più componimenti, la si può finalmente ascoltare. Il suo messaggio è un'espressione verbale dell'amalgama collettiva a cui si conforma l'universo di Sovente, giacché riferisce a se stessa un attributo botanico, peraltro caratteristico della *rosa* che cita. Gli enti si scambiano le proprietà.

39-41. *Il punto... parola*: impedimenti imposti e autocensure non consentono una libera espressione del soggetto. *Reticenza*: come ostacolo alla comunicazione, è già comparsa negli ultimi versi di *La distanza*: «Reticenze trascorrono da un filo / all'altro del telefono» (vv. 8-9).

44-47. *Come può... sconforto*: il tufo dei palazzi napoletani, in corso di sgretolamento per la scarsa manutenzione, 'resiste' evocando una storia di *alterigia* e *sconforto*. Se la prima qualifica si riferisce al ceto nobiliare che occupava le ville della Campania, la seconda si spiega con lo stato disastroso in cui versano le zone su cui sorgono gli edifici, sul quale tornano anche i componimenti successivi.

47-51. *Nidifica... dubitativa*: la «spossatezza dubitativa» è quella che esplode di fronte ai paradossi raccolti nella stanza. La *brina* del freddo attacca il raccolto, ma si suggerisce che nidifichi, donando una sfumatura innocua (e anzi positiva, se si pensa al valore degli uccelli in *Cu*) al suo intervento; la cicala muore per gli eccessi della sua spensieratezza, che però, contrariamente a una tradizione millenaria che risale almeno a Esopo (si pensi alla sua fiaba *La cicala e la formica*), ha sempre esibito pubblicamente. Nulla è interpretabile con sicurezza in questo universo di legami invisibili.

52-57. *Rotta... bisce*: dato l'impianto metrico-rimico, è una filastrocca degli opposti: «nuovo e antico», rifugio e pericolo («nido e intrico») coinvolgono esseri del cielo

come della terra. Questo il senso profondo della filosofia della natura di Sovente: occorre riconoscere l'esistenza di conflitti, ma all'interno di un'unità che tutto abbraccia. *Rotta e retta*: facile paronomasia, utile però a restituire la contraddittoria condizione di frantumazione e stabilità della parola poetica.

58-61. *È questo... disperdersi*: il paese 'incantato', che sembra impossibile da avvicinare persino al poeta, diventa un luogo da cui scappare e che al tempo stesso rende impossibile qualsiasi fuga dal suo perimetro. La «malferma idiozia» dei vv. 10-11 diventa un desiderio irrealizzabile. *Noli me tangere*: 'non toccarmi'. L'espressione è di origine cristiana e proviene da GIOVANNI 20, 17. «dicit ei Iesus "noli me tangere"». Non è usuale la commistione di italiano e latino; qui certifica la lotta tra desiderio di abbandonare il luogo e richiamo del passato: «i due piani temporali, linguisticamente espressi da due vocabolari espressi, paiono essere il terreno dove si consuma questo scontro» (ILLIANO 2015: 68).

62-69. *Saranno... torbido di voglie*: non senza ironia, le zanzare non scoraggiano il sonno col loro ronzio, ma parlando all'individuo, che invitano ad «andare e disperdersi» per sottrarsi allo straniamento provocato dal mare (per cui cfr. i vv. 30-37). E invece è proprio il mare a rendere sopportabile la vita in questi luoghi da cui sembra impossibile allontanarsi. *L'ora... voglie*: il *saliscendi* delle foglie d'apertura si trasforma in un movimento sensuale agitato (*torbido*) al quale abbandonarsi quando diventa faticoso parlare.

Camminando per i Campi Flegrei

Il gruppo di inediti che Sovente pubblica su Po1 prende il titolo da questa lunga poesia: raccogliendo tutti i componimenti sotto questa insegna, l'autore suggerisce una centralità assoluta del tema flegreo nella sua produzione, tanto da permanere anche nella filigrana di testi all'apparenza lontani dai toni della sezione IV o privi di riferimenti toponomastici chiari (come ad esempio *Di sbieco* o *In camera oscura*).

Po1 data al 1992; pur in assenza di avatesti che consentano di stabilire le date di composizione o revisione di *Camminando per i Campi Flegrei*, sembra utile osservare il legame tra il testo e l'inedito *Un suono di catene* (in MC, c. 17r), che nelle intenzioni dell'autore sarebbe potuto confluire in *Cu*. Più che alla seconda versione del testo (di cui si fornisce l'edizione al par. 2.5. della nostra *Nota al testo*), che si rivolge a un 'tu', è la prima stesura dattiloscritta ad avvicinarsi maggiormente alla passeggiata solitaria di Sovente, che recita «Ho camminato assai per raggiungere / questo panorama con macerie e urla. / Le foglie mi cadono addosso, mute». L'idea di un cammino affrontato dall'Io in un ambiente per nulla ospitale viene ripresa, in modo magari più meditato e sofferto, nella traversata di ciò che resta del florido passato flegreo.

Come infatti suggerisce il paratesto, il più narrativo dell'intera opera con quel gerundio presente che privilegia il lento procedere all'analisi a posteriori, il testo è il racconto in presa diretta di una traversata dei Campi tante volte tratteggiati in maniera fantasmagorica. Tocca ora fronteggiare un territorio intossicato dal degrado e dall'incuria, vittima tanto dello spirito dei tempi che preferisce l'*oblio* alla memoria storica, quanto di sconsiderate manovre che ne hanno minato in profondità l'equilibrio naturale. Andrà chiarito, onde evitare di legge Sovente come se fosse un reazionario, che il modello di *progresso* qui condannato è quello della società capitalista, lo stesso osteggiato da autori cari al Flegreo quali Guy Debord o il Pasolini corsaro.

Grazie al sapiente uso dei richiami fonici e sintattici interni e a una struttura metrica compatta, *Camminando per i Campi Flegrei* è sicuramente uno dei momenti monolingustici più riusciti di *Cu*, quello in cui si equilibrano forse al meglio la ricerca d'espressività con la chiarezza e l'urgenza del messaggio. Si comprende il particolare apprezzamento di VERDINO 2002 per questo testo che, a dispetto della cosiddetta 'dispersione' di cui soffrirebbe a suo dire il libro, rappresenta uno dei suoi «episodi di poetica tensione» (373).

METRICA. Tre stanze di 27, 23 e 7 versi, quasi tutti endecasillabi, dodecasillabi e tredecasillabi; misure lunghe, queste, che ben si adattano alle esigenze narrative. Non mancano sequenze ritmicamente più marcate, come la conclusione (vv. 55-57) i cui tredecasillabi e il dodecasillabo finale cominciano con *ictus* di II-V. Sono pressoché assenti rime, eccezion fatta per la sdrucchiola «corrodono : invadono» (vv. 32, 35), ma

Perse pietre, insonne camminare per sparse erbe, accompagnato da soffi di canne languidamente agitate nell'ora morta del primo pomeriggio, arse erbe dimenticate	5
su muri sghembi, vado stranito a raccogliere semi di girasole in questo territorio una volta abitato da eroi in fuga e divinità dai nomi sdruciolì o piani, Venere	10
Demetra Dioniso Diana, ci sono le pietre ancora, poche e sospese, dei templi dove erano invocate, le pietre sono il trionfo e la beffa del tempo, ciò che rimane e ciò che	15
assolutamente freddo risuona, risuona fatuo fastigio coronato da gloria per braccia schiave in silenzio immolate, già due millenni sono volati seppellendo ossa e voci, statue e navi,	20
ma resiste la nuda cenere sotto tutto il cemento cupo e folle di cui fiero va il civilissimo mondo figlio del progresso, che con cipiglio invincibile colma crepacci, cancella tracce	25
di passato, considera relitti stupidi la spiaggia il panorama il prato...	

Vile paesaggio intorno vile altare
di barattoli siringhe stracci nafta,
smarrito fende il piede la sua ebbra
ombra dal vento risucchiata, oblio
e insensata solitudine corrodono
le generazioni nuove, il loro alito
e minimo germe di pensiero, frantumi
e neri grumi di angoscia invadono
le baldanzose notti assiderate. Ostile
castello di spettrali infiorescenze,
l'acqua il miele la clorofilla l'aria
ridotti a suono che più non consola,
sottile nube sospinta da ultrafetide
bocche dove rimuore il giorno, tutto
sa di tabe, non un millimetro di luce
lambisce più le orbite cave di tanti
e tanti in similpelle ormai, senza
altro pane che il loro stesso ingorgo
intestinale, e disseccata si ripete
la quotidiana interrogazione dei voli
labilissimi a fior di lago, lontana
più e più facendosi la sagoma della
luna sulla scheggiata grotta sibillina.

Pur smemorato, vinto dal sonno, vado
risuonando in me altro polline, altri
dissolti pianeti e lumi, densa saliva
e lucido sudore, pur rovistato da ombre
che dicono sordide macerie, mi muovo
la mano sinistra muovendo a enumerare
le pietre superstiti a picco sul mare.

att. Po1

1-7. *Perse pietre... girasole*: Come già in *Un'altra verità*, l'incipit presenta un paesaggio scarno e arso, ancora una volta vicino agli scenari petrosi degli *Ossi di Montale*. L'idea di un cammino in un ambiente inospitale, però, richiama direttamente il modello di DANTE, *If I*, vv. 1-2: «Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura».

8-11. *In questo territorio... Diana*: secondo il mito, queste terre erano attraversate da dèi ed eroi proprio come ora fa il viandante moderno e post-religioso. Sovente parla di nomi «sdruciolli o piani» perché, in effetti, i nomi delle divinità potevano cambiare a seconda della pronuncia greca o latina, tradizioni culturali entrambe presenti nell'*humus* dei Campi Flegrei. *Eroi in fuga*: scontato il riferimento ad Enea in fuga dalla Troia assediata. *Venere... Diana*: Venere e Diana compaiono assieme, seppure in stanze diverse, in *PSÆ* 3, vv. 7-8 («Nella sottacqua tu, Venere, regnavi maliosa e d'un / velo di alabastro fasciavi la sottanima») e 20-22 («Tu, Diana, apri le dighe alla / sottogloria, tu tracci i sentieri segreti della / sottostoria»).

11-16. *Ci sono... risuona*: del passaggio delle divinità prima citate sulla terra non restano che «poche e sospese» pietre dei templi in cui venivano un tempo pregate. La scelta degli aggettivi evidenzia lo statuto precario e quantitativamente scarso dei resti della cultura greco-romana, che pure poteva vantare simili numi tutelari. Proprio queste pietre rappresentano tanto il *trionfo* quanto la *beffa* del tempo: trionfo, perché il tempo supera se stesso, giungendo fino a noi testimonianze dell'antico; beffa, perché tali testimonianze non riescono più a comunicare nulla a chi le osserva, se non in una veste turistica già condannata altrove.

16-20. *Risuona... navi*: riecheggiano, lungo il cammino, i *fasti* del passato, *fatui* perché destinati a una rapida decadenza (la stessa a cui si assiste ora). È interessante che la gloria rappresentata dagli edifici antichi si colleghi nel giro di un solo verso alle «braccia schiave in silenzio immolate». La prospettiva è quasi brechtiana (diremmo del Brecht delle *Domande di un lettore operaio*): il pensiero non va ai *duces* delle flotte locali o ai sacerdoti che celebravano i rituali nei templi, ma agli 'ultimi' che hanno consentito a quelle stesse strutture di sorgere. *Già due millenni... navi*: di scisma bradisismico in scisma, la terra ha sepolto i simboli della passata civiltà. Sebbene organizzata per coppie, si osserva già la tetralogia nominale che supera e intensifica le triadi nominali assai frequenti nella sezione IV. Da notare la materializzazione delle *voci*, che vengono seppellite assieme ad altri oggetti che compaiono copiosi nel corso di *Cu*.

21-27. *Ma resiste... prato...*: allo scorrere inesorabile del tempo e dei movimenti tellurici resiste la «nuda cenere», come dire il grado zero del residuo; e resiste sotto quello che è considerato il mondo delle «magnifiche sorti e progressive» (LEOPARDI, *Canti*, *La ginestra*, v. 51). Pur di antropizzare l'ambiente, il «civilissimo mondo figlio del progresso» disintegra tutto quello che è traccia di una memoria collettiva. *Colma*

crepacci: l'*horror vacui* della modernità non ammette spazi vuoti, men che mai di formazione naturale. *La spiaggia il panorama il prato*: sono «relitti stupidi» fin tanto che non possono essere messi a profitto; nel momento in cui il capitale riesce a introiettarli nel sistema economico, il trinomio diventa altro dalla sua autentica essenza.

28-29. *Vile... nafta*: la passeggiata si cala nei dettagli del territorio svilito; il quadrinomio presenta i rifiuti che intossicano le spiagge campane, divisi tra gli scarti del quotidiano (*barattoli, stracci*), quelli dei drammi sociali che ammorbano l'area napoletana (le *siringhe* di droga) e dell'industria (la *nafta*).

30-36. *Smarrito... assiderate*: dopo un momento di smarrimento, in cui l'uomo si accorge della sua ombra, *ebbra* a causa delle alterazioni del terreno su cui si proietta, la riflessione passa a considerare la corruzione delle «generazioni nuove». Più che come una paternale, bisogna interpretare questi versi come la constatazione dell'egemonia del pensiero individualista tipico del post-moderno, fondato sull'assenza di memoria storica (*oblio*) e sul rifiuto dell'istituto della società («insensata solitudine»); l'aggettivo denuncia la critica di Sovente a questa visione del mondo).

36-39. *Ostile... consola*: il profilo inquietante del castello di Baia, deformato fino ad assumere lineamenti *gothic*, fa da sfondo alla scoperta della decadenza dei grandi simboli della vita, che diventano sostanzialmente afasici. La struttura chiastica pone agli estremi l'*acqua* e l'*aria*, cioè le fonti primarie della vita e attivatori dei sensi del soggetto, mentre al centro compaiono il *miele* e la *clorofilla*, legati da un rapporto causa-effetto rovesciato, che evocano panorami edenici. *Miele*: è stato già detto che «Abbondavano / una volta qui miele e mirtilli» (*Immobilismo e bradisismo*, vv. 24-25). Vale la pena, però, soffermarsi sul significato simbolico del prodotto apiario, indicato nella Bibbia come un alimento degno del sapiente; cfr. PROVERBI 24, 13-14: «Mangia, figlio mio, il miele, perché è buono e dolce sarà il favo al tuo palato. | Sappi che tale è la sapienza per te: se l'acquisti, avrai un avvenire e la tua speranza non sarà stroncata».

40-50. *Sottile... sibillina*: è il passaggio più cupo del componimento, in cui si dice che «tutto sa di tabe» come dimostrano anche i mostri semi-umani, puzzolenti e posticci, che abitano queste terre desolate. *Ultrafetide*: la formazione con prefisso 'ultra + aggettivo' è attestata anche in «Traducendo – di frodo – persi suoni...», un testo di Sc (f. IV, c. 2r) poi pubblicato su «Incognita» del 1982: «indi d'ultramorbido broccato» (v. 5). *Senza... intestinale*: il panorama viene reso ancora più desolato con un riferimento a DANTE, *If* XXXIII. Il *pane* viene dai vv. 37-39: «Quando fui desto innanzi la dimane, / pianger senti' fra 'l sonno i miei figliuoli / ch'eran con meco, e dimandar del pane». Il solo alimento rimasto sono le proprie viscere, che richiama l'atto cannibalistico di Ugolino. *Disseccata... lago*: l'osservazione del volo degli uccelli, un tempo pratica divinatoria e ancora di recente fonte di meraviglia e stupore (cfr. *Prima di sera le rondini*, vv. 12-13: «prima di sera quello spettacolo [il volo] / – che sortilegio! – domina gli occhi»), perde la sua bellezza (è *disseccata*) e ogni motivo d'interesse, riducendosi a un atto stanco e 'ripetuto'. Gli stessi voli, d'altra parte, si fanno meno spettacolari; siamo lontani dai pennuti luciferi di *Aves* e corrispettivo italiano, che «si

dividono l'aria / [...] luci e brame / sulle ali portando» (*Gli uccelli*, vv. 1, 3-4). *Lontana... sibillina*: se la luna costituisce l'aspetto luminoso della notte, il suo allontanamento getta in un'oscurità ancora maggiore il paesaggio. È un'avvisaglia della coppia successiva, intitolata per l'appunto *In specu / Al buio*.

51-57. *Pur smemorato... mare*: anche se vittima dell'oblio poc'anzi citato (una dichiarazione di modestia!), anche se indebolito, il viandante continua a prestare ascolto e a riprodurre i suoni della natura, dei mondi altri, dei *flash* che abbagliano i panorami flegrei. Assumono particolare importanza gli ultimi tre versi, nei quali, aiutandosi con un movimento della mano, l'autore enumera e quindi memorizza «le pietre superstiti». Sovente adopera la mnemotecnica, inventata dal poeta greco Simonide per recuperare corpi umani dalle rovine del palazzo del re tessalo Skopas; ricorda la vicenda, giustamente collegandola al rapporto tra superstite e testimone – e, inoltre, tra poesia e memoria – ALFANO 2013: 124-126. La poesia è lo strumento con cui ridare centralità alle pietre, e con esse alla storia a cui sono sopravvissute. *Vinto dal sonno*: curiosa ripresa di un componimento di Sc (f. VI, c. 10), dedicato a un Io sonnolento («Vado perché ho sonno / perché voglio arrivare / prima di domani», vv. 1-3) che tuttavia *va* perché «conviene / che veda da vicino / le capre il pollaio / i matti il giardino / ma rido dun tratto / per non credermi matto» (c. 11, vv. 7-12).

Sono i componimenti più lunghi del libro. Pur non disponendo di bozze e avantesti, è plausibile collegare la loro messa a punto a quella di altri testi che esondano dalle forme brevi frequentate da Sovente: tali sono, per esempio, la *Cabbaletta* (pubblicata nel 1990 su «Linea d'ombra»), o le folkloristiche *Vesuvio Vesuviazzo* e *'U ccafè 'i San Gennaro* (rispettivamente comparse in rivista nel 1991 e 1993). Tuttavia, sono obbligatorie non poche cautele quando si tenta una definizione del genere letterario a cui *In specu* e *Al buio* afferiscono. Avrebbero, infatti, i 'numeri' per essere considerati dei poemetti alla stregua di alcuni classici novecenteschi superiori al centinaio di versi, come *Metaponte* di Albino Pierro; questo pur ricordando le riserve concernenti l'aspetto prettamente metrico-formale avanzate da Paolo Giovannetti sulla classificazione delle misure poematiche (cfr. GIOVANNETTI 2005: 59-63, dove si suggerisce di parlare di 'narrazione medio-lunga', e dunque di 'poemetto', per i testi che vanno dai 300 ai 1000 versi, mentre 'narrazione lunga' o 'poema' sarà il testo superiore ai 1000 versi). Il problema riguarda però, in questo caso, lo svolgimento delle argomentazioni. A dispetto della forma lunga non c'è una narrazione, bensì una messa in sequenza di immagini tratte dai testi precedenti. Le poesie 'del buio' costituiscono in un certo senso la *summa* di quanto finora disposto in *Cu*: sontuosi mosaici, dai colori scuri come quelli dell'ala del palazzo-libro in cui sono collocati, le cui tessere sono gli animali, i personaggi e i simboli che hanno animato le stanze precedenti. La funzione sintetica si spiega facilmente col fatto che la coppia chiude la parte bilingue della raccolta; appena oltre la soglia dell'oscurità, le lingue si arricchiscono del nuovo suono del cappellesse.

Stabilita la ricchezza figurale dei testi, resta da vedere cosa questa comunichi. Il tono generale è ancora improntato al pessimismo; del resto, i titoli stessi anticipano una poesia priva di momenti luminosi, che anche quando si verificano (come ai vv. 40-41 di entrambi: «Lumina adhuc nitent / velamina ultra tegmina», «Lumi rinascono e stanno / veli oltre schegge e pulviscoli») vengono riassorbiti dalle predominanti figure dell'oscurità e del misterico. Da un punto di vista tematico si oscilla tra la constatazione della catastrofe naturale, proseguimento della passeggiata nefasta di Camminando per i Campi Flegrei, e un diffondersi su uno stato di dubbio e incertezza nel quale viene messa in questione la stessa figura del poeta, che «pipiat flatu labili, pigola con tenue fiato» e viene devastato dai «numina, numi» della terra su cui poggia.

Torna infine, dopo questa 'verifica' dei simboli interni all'immaginario dell'autore, in preda all'anarchia della raccolta e della sovrapposizione delle sue ossessioni, la nemesi sotterranea di tutta la riflessione soventiana: la Storia, la cui macchinazione «in scaena apparet / nudissima, «sullo sfondo appare tutta / nuda». Alla fine della traversata, la Storia torna a essere un macchinario decrittabile, ma in quanto tale è

ormai sullo sfondo; resta fondamentale la sua presenza, ma al centro stanno ora i suoi fantasmi, che concedono la parola ai suoi protagonisti più o meno illustri. Più avanti, e in particolare con *Carbones*, si manifesteranno «ombre e ricordi che s'intrecciano / con leggende di famiglia» (*Ca*, «*A Cappella, in via Petrarà io vivo...*», vv. 4-5). Si intrecceranno, insomma, il focolare privato e la Storia collettiva, senza che vi sia una preminenza dell'una rispetto all'altro.

In specu

METRICA. Componimento monostrofico di 121 versi. Il testo si presenta metricamente eterogeneo, ma non mancano sequenze di misure riconducibili al settenario e all'ottonario, che appaiono in ogni caso le tipologie versali più frequenti. Tra le rime, si nota scurra : Suburra» (vv. 84, 87), ma numerosissime sono soprattutto le figure etimologiche, gli isocoli e le paronomasie: tra i molti esempi bastino «alere, alas» (v. 32), «latent foci, patent loci» (v. 48), «aetas, aestas» (v. 60), «circumdat circum» (v. 81). Viene ampiamente sfruttato anche lo strumento dell'allitterazione: «insidiae invadunt» (v. 77); «blatta blatit» (v. 88); «Proserpina proserit» (v. 90); «tenet me terret tenaciter» (v. 97). Elaborata, infine, la commistione di assillabazioni e figure etimologiche con cui si chiude il testo: «in specu spectator / olentque spectris specula» (vv. 120-121).

Gilvae volitant apes	
obscuras per saepes leniter	
ferunt pulveris scidulas dum	
folia fremunt. Disperditae	
rotant figurae	5
et venti vulnera lingunt	
de quibus paulatim signacula cadunt	
ossaue voraciter cingunt. Chartas	
forbices radunt ac mentem invadunt	
occidua sidera scribae	10
furenter noctuas sectantis eiusque	
in alis scissilibus sibilat manus.	
Distantia et derelictio	
anxias parietes habitant ubi	
labia movet paene solus ridentia	15
lividae aetatis testis huiusce	
alia videns spectacula	
sine die contra scaenam stridentia.	
Undabat orbis olim inflatus	
animis saevis magisque nunc undat	20
luporum haec silva quam homineslupi	

in ferro tenent ignique. Bestiolae nudulae vagant territae et ululatibus clamant laniatis antiquas herbas tepentes, autem	25
deserta sunt nemora. Amplius Orpheus non canit. Acies magnopere incumbunt, veritatis buccas urit fames neque rubit caelum illud sole	30
ad caeca somnia exhalans. Alere ventis alas suaves volunt aves, colunt solem apes ob vastas umbras nemoris,	35
liquescit dies rapide traiciens nudas longissime animas quae anxietate imas Chimaeras vident. Lumina adhuc nitent	40
velamina ultra tegmina e magno noctium numero nomina sunt fugientia. Turgent aviditate opes villae et palatii.	45
Damma, curris: ad quid curris? Extra lucem estne verum? Latent foci, patent loci, laniant totum laminae aethera, submersus verbis pipiat	50
poeta flatu labili. Opera num sunt verba? Erumpunt versus et sonitus: sibilat lingua stridet intima scissura. Extra	55
abyssum num sunt musica?	

Exstillare cupit anima	
sicut lingua cupit algida	
obviam nocti se profundere,	
ruit aetas nova aestas	60
ripaeque pacem perdunt.	
Illic sufflat aequor	
dubium crescit illic liquor	
evanescit lux ac horror	
navis cutem vastat	65
dubium vitae dubium mortis	
omnia elingit corpora.	
Serere umbris umbras.	
Colere amoris semina.	
Rimas-ruinas fingere.	70
Ubi vacuitas ibi vanitas.	
Trepide heros oculos	
ad mare immensum ducit,	
lux est ipsi motus	
est ipsi sensuum ardor	75
maximus vitae index, miliens	
insidiae invadunt mentem	
nec dissolvit tabes	
antiqua impedimenta, tot	
cuspides tot aspides	80
circumdant circum caeciter.	
In gurgite saevitiae	
os in scena loquitur:	
sapiens nihilum dicit scurra	
extrema levitate	85
omnia agit somnia	
maleficiaque canit in Suburra.	
Blatta blatit persona an	
rapit arcana a tenebris?	
Ex imis quid Proserpina proserit?	90
Dicit inde histrio: «Quisnam mihi	

influxit hanc ridentem vocem rodentem?	
Quae vulnera immo quae scelera	
ut robigo ferra in terra	
exulcerat mei faciem?	95
Silentium in me vivit.	
Tenet me terret tenaciter	
opus velandi vincula».	
Apes iterum aves	
susurrant per folia rotantes	100
semper per rimas spargentes	
umbras dierum vagantes. Sunt	
roridae luce herbulae acuaeque	
de montibus fluentes. Somnus	
oculos claudit. Fugiant deinde	105
caudae ab imis memoriae, sphaerulae	
incandescentes et querulae	
novembris voculae, in marmore	
evanescunt in pectore	
minima salis solisque stigmata.	110
Addit scriba nomina	
delent poetam numina	
et trans spiras ipsi spirant	
telluris fruges ultimas.	
Tollunt crudelia tempora pacem	115
orbisque caliginem vorant.	
Maxume in speculo fervent	
obliquae lunae, in scaena apparet	
nudissima Historiae machina. Abintus	
dolet in specu spectator	120
olentque spectris specula.	

1-8. *Gilvae... fremunt*: molto difficile concordare con VITIELLO 2003, che nel citare i primi versi di *In specu* descrive una natura che «lieta e allieta» (406). In realtà, le siepi oscure e il fremito delle foglie, replicati peraltro nel testo italiano, suggeriscono un clima di tensione. *Gilvae*: ‘gilvus-a-um’ è colore utilizzato da VIRGILIO per i cavalli;

cfr. *Georg*, III, vv. 81-83: «Honesti / spadices glaucique, color deterrimus albis / et gilvo» ('Buoni / bai e grigi; il colore peggiore, dei biancastri / e giallo miele'). TLL riporta la definizione, di Isidoro di Siviglia, «color melinus subalbidus» (380); Forcellini lo traduce come 'cinericio', ma andrà inteso come un giallo spento o comunque poco brillante. *Disperditae... cingunt*: 'disperse figure ruotano e i venti leccano ferite dalle quali a poco a poco cadono segni e [questi] cingono con voracità le ossa'.

8-18. *Chartas... manus*: 'Forbici tagliano le carte e stelle cadenti invadono la mente dello scriba che insegue furiosamente le nottole, e la sua mano sibila tra ali squarciate'. *Labia movet... stridentia*: 'solitario muove appena le labbra sorridenti, testimone di questa epoca livida vedendo altri spettacoli che stridono senza tempo contro lo sfondo'.

19-31. *Antiquas herbas*: 'erbe antiche'. La terra che muore è portatrice di una memoria ancestrale, che risale agli albori della civiltà flegrea. *Amplius Orpheus non canit*: leggendario citaredo e cantore della Tracia, Orfeo è il protagonista della *fabula* che chiude il IV libro di VIRGILIO, *Georg* (vv. 453-527). È interessante notare come, nell'ipotesto virgiliano, Orfeo non interrompa mai il suo canto, e finanche da morto «Eurydicen toto referebant flumine ripae» ("Euridice" echeggiavano le ripe lungo tutto il fiume', v. 527). *In specu*, invece, presenta un paesaggio a tal punto corrotto da non aver più nulla a che fare con il canto orfico.

32-43. *Alere ventis... nemoris*: 'gli uccelli leggeri vogliono tener vive le ali del vento, le api coltivano il sole contro le vaste ombre del bosco'. Api e uccelli continuano a rendere la natura un luogo vivo, volando e impollinando fiori. *Suaves volunt aves*: la stessa omofonia, sebbene a posizioni invertite, è in *Aves*, v. 9: «aves sub noctem suaves». *Colunt solem apes*: le api traggono il nettare prodotto dai fiori, che possono crescere grazie alla fotosintesi, che può aversi grazie alla luce solare.

44-47. *Turgent... palatii*: 'Opere, ville e palazzi sono gonfi d'avidità'. Sono in questo caso i soggetti a traboccare di *aviditas*, forse lasciando intendere che la corruzione del paesaggio si è sedimentata nel tempo. *Damma... curris?*: 'Daino, corri: perché corri?'.

48-61. *Sibilat... scissura*: 'sibila la lingua stride l'intima scissura'. L'alternanza di termini con sibilante iniziale e la sequenza di *s* e *i* restituisce fonosimolicamente i suoni che erompono attorno al poeta. *Latent foci, patent loci*: 'stanno nascosti i fuochi, si manifestano i luoghi'. Le azioni si compenetrano grazie a una quasi perfetta identità di suoni e una rima alternata interna al verso («latent : patent, foci : loci»). Meno sono evidenti le fonti di luce (ma il fuoco è anche principio creatore e simbolo della poesia), più si impongono alla vista i *loci*. *Lingua cupit algida*: cfr. *Speculum et focus*, vv. 38-39: «Hic negare focus algidam / cupit linguam».

62-71. *Serere... fingere*: l'*ars poetica* del Sovente latino è tutta in questo trittico di direttive monoversali, non prive di parallelismi che ne accentuano l'inscindibilità. 'intrecciare ombre con ombre. Coltivare semi d'amore. Plasmare rime-rovine'. Particolarmente interessante è il v. 68, che attraverso la neo-formazione stabilisce una coincidenza tra *rima* – intesa come strumento della poesia ma anche, come già altrove,

come fenditura dalla quale osservare l'esterno – e *ruina* – ossia la cultura che riemerge dal passato e diventa parte integrante dell'ambiente, e che però sancisce con la sua sola presenza una modalità altra di percepire il mondo. *Ubi vacuitas ibi vanitas*: 'dove il vacuo, lì la vanità'. Motteggio di stampo scritturale.

72-81. *Trepide...* *index*: un anonimo eroe, non a caso definito con termine greco che rimanda ai grandi protagonisti dell'epos (*heros*), scruta il mare – luogo, come si è detto, di contraddizioni e di vita – ed esprime un nuovo vitalismo attraverso una serie di sostantivi tra i quali è difficile e forse neppure necessario stabilire priorità sintattiche. 'La luce è il suo moto, l'ardore dei sensi è il massimo indizio di vita'. *Miliens...* *ceaciter*: appena dopo la rappresentazione sensistica dell'eroe che arde di vita, senza neppure che si concluda il verso, si ripiomba nelle insidie della mente, negli ostacoli posti al pensiero e all'immaginazione. Questi sono resi con la fortissima assonanza «*cuspides* : *aspides*», 'lance e serpenti' che ne palesano tutta la violenza e la malvagità (non mette conto ricordare come il serpente sia un simbolo satanico, e l'aspide in particolare è legato alla morte tramite la vicenda storica di Cleopatra). *Tabes*: il lessema compare già in *In foliis, per folia*, v. 19: «*tabes crescit latenter tumescit beata*».

82-90. *In gurgite...* *loquitur*: 'nel gorgo della crudeltà la bocca parla sulla scena'. *Scurra*: 'istrione', ma si accentua l'aspetto buffonesco della figura. In *PSÆ* III, si legge che l'Ego si autodefinisce «*scurra suavis*» (v. 34). Lo *scurra* è un altro aspetto del poeta, non esente dalla parola leggera o poco ponderata. *Maleficiaque...* *Suburra*: 'e lancia maledizioni nella Suburra'. Storicamente la Suburra fu un quartiere dell'antica Roma alle pendici dei colli Quirinale e Viminale, la cui popolazione era costituita dal sottoproletariato urbano; DUPONT 2000 lo definisce «quartiere delle bettole e delle prostitute» (154-155). Il nome indica oggi per antonomasia un luogo malfamato e poco raccomandabile. *Ex imis...* *proserit?*: regina dell'Oltretomba e consorte di Ade, che nella miglior tradizione mitologica la rapì alla madre (la dea Cerere), Proserpina fu una divinità ctonia, spesso descritta con caratteristiche minacciose. In quanto signora dell'Averno, è custode di segreti indicibili. Il latino s'interroga su cosa possa generare, dalle profondità del suo regno, una figura interpretabile come allegoria del bradisismo che estrae l'imprevedibile dalle viscere della terra. *Ex imis*: è un attacco frequente sin dall'inizio di *Cu*; cfr. *Rudera*, v. 1: «*Ex imis humi larvis*».

91-98. *Histrion*: è l'attore di teatro. Prende la parola un uomo dello spettacolo, che in quanto tale sa muoversi sul crinale del vero e del falso. *Silentium...* *vincula*: 'in me vive il silenzio. Mi trattiene mi atterrisce tenace il compito di occultare i vincoli'. Attraverso la sua pantomima, l'attore occulta i legami tra gli enti; del resto, per dirla con un pensatore caro a Sovente, «nel mondo *realmente rovesciato*, il vero è un momento del falso» (DEBORD 2004: 55). *Tenet...* *vincula*: palese il legame fonico tra il v. 97 e il primo verso di *Neque nobis prodest*: «*Me tenebrae tenent tenaciter*».

99-110. *Apes iterum...* *vagantes*: continua l'azione vivificatrice di api e uccelli descritta ai vv. 32-35. Ma il v. 99 sancisce un legame ulteriore tra questi protagonisti del bestiario soventiano; *apes* e *aves* sono al limite della paronomasia. *Sunt roridae...*

fluentes: con le ‘erbette rugiadose’ e le ‘acque che fluiscono dai monti’ compare un ennesimo, provvisorio *locus* di pace.

111-114. *Addit... ultimas*: ‘aggiunge nomi lo scriba, distruggono il poeta i numi e attraverso le loro spire emanano gli ultimi frutti della terra’. La confusione paronomastica tra i *nomina* e i *numina* lega la creatività agli spiriti del *pantheon* laico di Sovente. I numi continuano intanto a tutelare il ciclo produttivo della terra; simili a loro sono gli dèi di *Charta-mare* che possiedono e curano un *hortus* ricco di frutti: «ad horti / fructus imos deorum» (vv. 10-11).

115-121. *Tollunt... spectris specula*: ‘i tempi crudeli annientano la pace e divorano la caligine del mondo. Bruciano nello specchio soprattutto le oblique lune, appare completamente nuda sulla scena la macchina della Storia. Dall’interno soffre nel buio lo spettatore e gli specchi odorano di spettri’. In *scaena... machina*: *scaena* e *machina* come già *histrion* al v. 91, sono termini tecnici del teatro. Continua la corrispondenza tra mondo e palcoscenico.

Al buio

METRICA. Componimento monostrofico di 121 versi. Metricamente eterogeneo, il testo comprende misure che vanno dal quinario al quattuordecasillabo, con pochi e non particolarmente significativi raggruppamenti di versi di eguale lunghezza; è il caso, per esempio, dei vv. 21-24, tutti dodecasillabi ma dagli *ictus* molto diversi. Le rime sono tutte bacciate: «dove : muove» (vv. 14-15); la sdrucciola «spargono : vagano» (vv. 22-23); «atterrite : svanite» (vv. 24-25); la sdrucciola «gelida : fervida» (vv. 58-59); «stagione : illusione» (vv. 60-61); l'ipermetra «ultimi : sussulti» (vv. 113-114). Vanno eccettuate le interne tronche «cavità : ostilità : crudeltà» (vv. 80, 82), che proseguono nelle rime al mezzo «sa : levità» (vv. 84-85), e la consonanza «api : siepi» (vv. 34-35). Sono tante e variegate le figure retoriche disseminate nel testo, solitamente coinvolgenti uno o massimo due versi. Si vedano le paronomasie «sale, sole» (v. 110) e «nomi, numi» (vv. 111-112, coincidente col latino «nomina : numina»); tra le allitterazioni, «Una Volta UIUlaVa, praVe» (v. 19), «languono, lame» (vv. 48-49), «blatera, mascherablatta» (v. 88), «RiDE RoDEndo» (v. 92) e «sottoteRRa, feRRo» (v. 95); da segnalare anche le due figure etimologiche «spettatore, spettri» (v. 120) e «ondeggia, inondandolo» (v. 121), che concludono il testo in maniera simile ma non identica ai vv. 120-121 di *In specu*.

Gialle volano api per siepi oscare lievemente trascinano frammenti di polvere mentre fremono foglie. Disperse ruotano effigi	5
e antiche ferite lecca il vento da cui si staccano segnali ondeggianti voraci intorno alle ossa. Forbici occhiute sulla carta. Invadono occidue stelle il cervello dello scriba	10
furioso cercatore di nottole, la mano immersa in labili mantelli. Derelizione e distanza abitano pareti ansiose dove lui solo a malapena sorridendo muove	15
le labbra, testimone che vede	

avvampare lo schermo di lividi scenari
 sibilanti contro il nontempo.
 Una volta ululava il globo di prave
 anime gonfio e più ancora 20
 livido è oggi questo bosco di lupi
 invaso da uominilupi che spargono
 nubi tossiche, fragore di armi. Vagano
 e gemono nude bestiole atterrite,
 avidi di erbe per sempre svanite: 25
 deserto è tutto intorno, ormai.
 Orfeo più non canta. Solo
 minacciose schiere trascorrono,
 bocche che la fame del vero devasta, né
 rosseggia il sole in quel cielo fino 30
 agli stremati sogni scaraventato.
 Ali inseguono ali
 soavi nel vento,
 con zelo succhiano le api
 ogni goccia di luce per siepi, 35
 lontano il giornolepre
 trascina desolate
 anime che per onde d'ansia
 inseguono le clandestine Chimere.
 Lumi rinascono e stanno 40
 veli oltre schegge e pulviscoli
 esalano dalle ombre perfide
 nomi che mai si fermano.
 Travolge l'avidità
 ogni villa, ogni palazzo. 45
 Daino, orsù, perché corri?
 Espelle la notte il vero?
 Languono fuochi, si espandono luoghi,
 lame straziano la stralunata
 aria, sommerso dalle parole 50
 pigola con tenue fiato il poeta. Sono

opere le sue parole? E versi	
erompono suoni: della vaga voce	
sibila lo iato, la scissura	
intima stride. È il mistico	55
abisso che genera musica?	
Evaporare vuole l'anima	
sì come vuole la lingua gelida	
offrirsi alla sera fervida,	
rimbalza un'altra stagione	60
rovina un'altra illusione.	
In tanto buio il mare	
dubbi secerne, liquido lì	
evapora ed è luce, l'orrore di	
navigare è sulla pelle, se	65
durare o cedere: questo dubbio	
opprime e scalpita.	
Stringere ombre con ombre.	
Custodire semi d'amore.	
Rime unire a rovine.	70
Un luogo vacuo è un luogo fatuo.	
Tempo non ha il mare	
al quale l'eroe protende	
la sua luce che	
è il suo moto, l'ardore dei sensi	75
massimo segno di vita è per lui,	
insidie infinite nella mente	
né la tate distrugge le catene	
antiche, tante da non dire	
cavità e ostilità, grande	80
circo visibilmente cieco.	
In un gorgo di crudeltà	
oscilla la bocca e parla: attore	
sapiente che nulla sa, maschera	
e luogo di levità da cui	85
errori e furori sprizzano	

muovendosi verso altre stelle.	
Blatera la mascherablatta o	
rapisce segreti alle tenebre?	
Estrae dal fondo chissà cosa Proserpina...	90
Dice da laggiù l'attore: «Chi	
inflisse a me questa voce che ride rodendo?	
Quali ferite e quali delitti fanno	
ulceroso il mio viso così come la ruggine	
erode sottoterra il ferro?	95
Solo il silenzio mi abita.	
Tenace mi sgomenta e possiede questo	
onere di velare i vincoli».	
Api e uccelli ancora	
sussurrano guizzando tra foglie	100
sempre nelle crepe seminando	
unghiute ombre del giorno che frana.	
Respira la luce nell'erba, nell'acqua	
dai monti fluente. Gli occhi	
occlude il sonno. Fuggono	105
code dal fondo del ricordare, sferette	
incandescenti e lamentose	
novembrine vocine, dal marmo	
esalano dal petto	
microscopiche tracce di sale e di sole.	110
Aggiunge nomi lo scriba	
devastano i numi il poeta	
e tra spire essi ispirano gli ultimi	
terrestri umori e sussulti.	
Tempi feroci, questi, il cui ghigno	115
offende la pace. C'è solo la caligine.	
Magicamente dallo specchio zampillano	
oblique lune, sullo sfondo appare tutta	
nuda la macchinazione della Storia. Al buio	
divora pene lo spettatore, tra spettri	120
ondeggia lo specchio, inondandolo.	

1-8. *Gialle volano... foglie*: per l'insetto che vola tra le siepi, mentre «fremono foglie» d'albero, si vedano i vv. 14-17 di LEOPARDI, *Le ricordanze*: «E la lucciola errava appo le siepi / e in su l'aiuole, susurrando al vento / i viali odorati, ed i cipressi / là nella selva». *Nontempo*: è neologismo già presente in *Voci amputate mani*, in Sc, f. VI, c. 9r, v. 2: «L'arso lago riflesso nel nontempo». Il *nontempo* è tipico della società spettacolare, dove il concetto di temporalità si perverte al punto da non esistere più.

11-18. *Forbici occhiute... mantelli*: lo *scriba* è uno dei volti del poeta, che in *PSÆ* 16 *scriba* figura come altra possibilità onomastica del *bricoleur* «che raccatta / scarti latini e a uno a uno li saggia nell' / attrito infinito di un'altra lingua che mai / vedrà nascere» (vv. 16-19). *Forbici occhiute*: gli strumenti del poeta sono dotati di una propria sensorialità; qualcosa del genere è già visibile nelle trasformazioni della carta in *Carta-mare*. *Furioso... nottole*: non si sottovaluti il portato simbolico della nottola, che rappresenta, stando alla celebre figura dei *Lineamenti di filosofia del diritto* di Hegel, la filosofia che prende atto del compimento del reale – e, dunque, anche della storia.

19-31. *Una volta... scaraventato*: siamo al bozzetto post-apocalittico. Perduta la luce solare, rimane una terra arida ove vige il *bellum omnium contra omnes*, e in cui i residui della vita (incarnata nelle *bestiole* indifese) vaga senza meta. *Livido è... lupi*: la ripetizione di *livido* (già al v. 17) connota il bosco come uno degli scenari del mondo spettacolarizzato. *Questo bosco... fragore di armi*: in quanto animali selvatici e molto difficilmente addomesticabili, i lupi sono da sempre intesi come fiere pericolose, e dunque simboli negativi; basti pensare alla lupa come allegoria della cupidigia di DANTE, *If* I, vv. 49-60. Qui, però, i lupi sono solo vittime degli uomini, che ne assorbono i connotati più feroci trasformandosi in *uominilupi*, ovvero in una sorta di licanthropi votati alla distruzione della natura per mezzo della tecnica. Le *nubi tossiche* sono quelle dei gas di scarico; le armi, invece, sono ovvi strumenti di morte. *Orfeo più non canta*: la morte della Natura è annunciata dall'interruzione del canto di Orfeo, simbolo del «conoscere come essenza della vita e come culmine della vita» (COLLI 1978: 43); scompare, con le bestiole e i lupi, un'intera forma di conoscenza, capace di riempire di senso la vita intera. Vale anche in questo caso il modello virgiliano, per cui cfr. la nota a *In specu*, vv. 19-31.

32-39. *Ali inseguono ali*: 'uccelli inseguono altri uccelli'. È epanadiplosi con duplice sineddoche; lo scorporo dei volatili in pure ali è frequente nella sequenza tematica della sezione III. *Con zelo... siepi*: procedimento simile a quello di *In specu*, v. 34 («colunt solem apes»). Il rilievo è qui dato a una generica idea di *luce*, che si contrappone al buio suggerito dallo scenario di desolazione dei versi seguenti.

40-47. *Travolge... palazzo*: è una denuncia dell'abusivismo edilizio. L'avidità dell'uomo non si ferma di fronte alle *ville* settecentesche o agli antichi *palazzi* signorili. *Daino... il vero?*: il componimento è puntellato di interrogative.

48-61. *Languono fuochi... intima stride*: il poeta di Sovente è sopraffatto dai suoi stessi

strumenti; davvero egli è, come si è detto al v. 10, innanzitutto uno 'scriba', che trascrive i suoni vaghi e ultraterreni che percepisce attorno a sé. *È il mistico... musica?*: la musica è spesso generata dagli elementi della natura. In *PSÆ* 3, «La musica degli abeti con facondia leggiadria / sommergeva la sottoselva» (vv. 1-2); più avanti, *Ca* descrive la ripetitività delle giornate con la figura del «consolarsi dinanzi / a una improvvisa musica d'insetti» («*Negli intarsi o incastri...*», vv. 10-11). *Lingua gelida*: cfr. *Lo specchio e il fuoco*, vv. 38-40: «Qui desidera il fuoco rinnegare / la lingua gelida dove lo specchio / è murato».

62-71. *In tanto buio... pelle*: forse la più ambigua delle ricorrenze soventiane, il mare è ora un luogo totalmente insicuro, che in assenza di luce genera solo timore e paura (arrivando a scatenare «l'orrore di navigare»). *Stringere... rovine*: diverse le divergenze dal passo latino corrispondente. Sovente fornisce due prospettive di lavoro che si completano a vicenda: in questo caso, propone di legare tra loro le ombre, proteggere quanto fa rinascere il sentimento amoroso e unire la dimensione poetica a quella spaziale.

72-81. *Tempo non ha... il suo moto*: il mare 'non ha tempo' perché è esso stesso teatro del tempo: luogo del viaggio e del movimento, il mare dell'eroe è quello degli Ulisse e degli Enea che, spostandosi, fanno la storia. *L'ardore... ostilità*: l'elogio del sensismo si alterna alle insidie cerebrali; il testo italiano gioca però sulla natura segreta delle «cavità e ostilità» che turbano la mente. Questi impedimenti non sono dicibili: è sufficiente dire che si ricollegano al senso di vuoto e di pericolo. *Tabè*: lessema ricorrente in *Cu*; cfr. *'In foliis, per folia'*, vv. 18-19: «la / tabè di frodo s'impingua beata».

82-98. *In un gorgo... altre stelle*: le metafore della bocca che parla si accordano alla realtà spettacolare in cui nasce la parola, che è ancora al centro del ragionare poetico di Sovente. Privi di conoscenza e devoti alla *levità*, l'attore e la maschera (personaggi da palcoscenico) sono però anche consapevoli del loro ruolo occulto di nascondere i *vincoli* tra le espressioni del reale. Inoltre, la maschera interpreta ruoli fittizi, *blatera*, ma al tempo stesso «rapisce segreti alle tenebre». Per quanto sussunta dallo spettacolo, la parola continua ad avere la possibilità (la scelta dell'interrogativa ai vv. 88-89 non offre alcuna certezza in merito) di rimandare ad «altre stelle». *Estrae... Proserpina...*: non una domanda, e dunque un dubbio, pone il testo italiano, ma un'affermazione di attesa; è dato per certo che Proserpina, la dea degli Inferi e del sottosuolo, abbia intenzione di scatenare le forze dell'immaginario avernico, che per molti versi costituiscono l'epicentro dell'intera *Al buio*.

99-104. *Api e uccelli... fluente*: uccelli e insetti annunciano ancora una volta un momento di ripristino dell'immaginario caro al poeta, fatto di sussurri, sprazzi di luce e compresenza di acqua ed erba. *Ombre del giorno*: ossimoro che unisce la forma spettrale a quella della luce.

104-121. *Fuggono... inondandolo*: dal «fondo della memoria» e dal marmo di statue ed edifici (per cui cfr. *Il marmo* della sez. IV) emergono microparticelle che sfuggono alla visione distratta dell'*homo spectator*, ma non a quella del poeta-scriba. Sono i

suoni e gli atomi che emergono e a loro volta costruiscono la realtà altra di Sovente, di fronte alla quale soccombe lo spettatore. *Fuggono code*: l'attacco rimanda a *Prato e naufragio*, vv. 9-10: «Fuggono gli anni, piste / incrociate». Anche in quel caso si mescolavano elementi irrealistici o astratti, come le *galassie* e le *ferite*, e tratti dello spazio flegreo (lì gli «archi e colombari», qui il marmo). *Sferette... vocine*: cfr. *Ca*, «Segrete voci conosciute...», vv. 1-2: «Segrete voci conosciute / con l'acqua di novembre fuggite».

VI.

La sesta sezione riprende, senza modificarne la disposizione, le poesie 6, 7, 8 e 9 della silloge pubblicata in Pa96. Ogni numero comprende a sua volta tre testi, siglati “a”, “b” e “c”, che corrispondono esattamente a quelli ivi pubblicati. Il progetto di un capitolo che aprisse ufficialmente le raccolte al cappellesse, dopo numerose prove su riviste e antologie e dopo la promozione di neodialettali come l’amico Achille Serrao, trova una chiara impostazione sin dal 1996; le varianti riscontrabili nel *corpus* di 12 testi che qui si introduce coinvolgono quasi esclusivamente la resa grafica del dialetto, non già il lessico o la sintassi.

La compiutezza della sezione si manifesta anche nella sostanziale sequenzialità dei dodici testi, che sembrano configurare una postrema ascesa dall’oscurità alla salvezza. Non ci si allontana, con questa prima terna, dal *buio* su cui si strutturava la messe di figure dei precedenti componimenti; casomai si registra qui uno sprofondamento nella dimensione ctonia grazie ai suoni aspri e petrosi (nel senso dantesco del termine) del sopraggiunto dialetto cappellesse. Le poesie profilano un soggetto completamente circondato dall’oscurità, che non trova alcuna ancora di salvezza alla sua condizione – non è tale neppure l’*amore*, definitivamente congedato dall’orizzonte di *Cu* dopo ripetute comparse – e anzi si crogiola nella fame, nella sete, insomma in una generale condizione di disagio alla quale sembra non esserci via d’uscita se non nelle *stelle* che potrebbero indicare una via di risoluzione degli *’mbruoglie*. C’è, a monte, il grande dettato dantesco delle stelle che certificano l’uscita dall’Inferno e accompagnano il viaggio di redenzione del *viator* (cfr. DANTE, *If* XXXIV, v. 139: «E quindi uscimmo a riveder le stelle»).

Ipotesto comune a tutte le poesie è certamente BAUDELAIRE, *Franciscae meae laudes*. La conoscenza approfondita del testo da parte di Sovente è dimostrata da una carta manoscritta conservata in una delle edizioni dei *Fleurs du mal* consultabili presso la Biblioteca “M. Sovente”, che riporta la probabile traduzione d’autore di una nota esplicativa al componimento. In particolare tornano, scorporati negli *incipit*, i vv. 22-24: «In fame mea taberna, / In nocte mea lucerna, / Recte me semper governa».

Il trittico è tra i più fortunati dell’intera produzione di Sovente, essendo stato antologizzato (in parte o in tutte le sue espressioni) da VITIELLO 2003, ALFANO ET AL. 2005, TESTA 2005 e DE BLASI 2009. ; si aggiunga che è quello che viene proposto da TRECCAGNOLI 1998 in occasione della recensione-presentazione di *Cu*. Non è difficile capire perché: oltre all’efficacia delle immagini adoperate, potenziate dal loro dialogo-scontro reciproco, emerge in tutta la sua espressività il portato linguistico del latino soventiano e soprattutto del cappellesse, particolarmente ruvido da un punto di vista sonoro. Anche per questo, a un confronto tra *Neque nobis prodest* e *Nun ce abbasta*, BERNARDI PERINI 2009 mostra maggiore interesse per il testo dialettale: «Chi riesca a

superare l'oggettiva difficoltà, soprattutto morfologica, di tale lingua flegrea [...] non mancherà di apprezzare e privilegiare, già sul piano fonosimbolico, la qualità poetica di questa prova rispetto agli altri due testi» (22).

Neque nobis prodest

METRICA. Componimento monostrofico di 16 versi con prevalenza di settenari e ottonari; i primi sono distribuiti in due coppie ritmicamente non omogenee, ai vv. 2-3 e 14-15. L'unica rima del testo è «caelum : cupido-telum» (vv. 3, 5), ma sono presenti omeoteleuti in evidenza come «ludibrium : limum» (vv. 7, 9) o «salus : pondus» (vv. 11-12) e lemmi in forte assonanza come «ultima : utinam» (vv. 11-12). Ricche le sequenze assillabanti, che coinvolgono in qualche caso ben due sillabe («vitae, vitari» al v. 8). Come negli altri testi, il primo verso è costruito sulla martellante dentale *t* di «tenebrae tenent tenaciter», ma si vedano inoltre «Fremunt Folia» (v. 4), «nomina nostra» (v. 12), «nobis, num nova» (v. 15) e «DoLos DeLent» (v. 16).

Me tenebrae tenent tenaciter,	
sitis est mihi taberna	
famesque unum meum caelum,	
fremunt folia, stridet	
sub lucem cupido-telum,	5
per tabulas pulvis decurrit	
hiemalis – hoc est ludibrium	
vitae nec potest vitari –,	
vertebrae meae limum	
Averni mordent, tui non est	10
mihi amor ultima salus,	
utinam nomina nostra pondus	
nuda destrueret – hoc est	
fastigium mortis neque	
nobis prodest –, num nova	15
sidera omnes dolos delent?	

att. Pa96

3 caelum] coelum Pa96

1-3. *Me tenebrae... caelum*: 'la sete è la mia taverna e la fame è il mio unico cielo'. La

sete è, come nel testo italiano, una paradossale fonte di ristoro per l'Io; più originale l'interpretazione della fame, che in quanto privazione rappresenta il solo orizzonte possibile in una condizione negativa come quella da cui comincia la sezione VI. *Me tenebrae... tenaciter*: cfr. *In specu*, v. 97: «tenet me terret tenaciter».

4-5. *Fremunt... cupido-telum*: la neo-formazione è formata da 'cupido-cupidinis' e 'telum-teli'. Il desiderio è esso stesso uno strumento bellico, che viene scagliato come un dardo. *Fremunt folia*: lo stesso fremito si avverte nei primi versi di *In specu*: «[...] ferunt pulveris scidulas dum / folia fremunt» (vv. 3-4).

12-13. *Utinam... destrueret*: 'oh magari la gravità distruggesse i nostri nudi nomi'. Cambio notevole rispetto agli altri testi del trittico, giacché non è il mare che consuma i *nomina* – con tutto il portato simbolico dell'acqua come luogo in cui prende avvio e ritorna la vita – ma *pondus*, termine con vari significati, tutti però riconducibili al campo semantico della pesantezza. Si desidera, insomma, che la gravità – delle cose, delle situazioni, della vita stessa – riesca a disintegrare la soggettività, mentre quest'ultima è invece costretta ad affrontare l'oscurità in cui è immersa senza alcuna prospettiva di salvezza (è appena stato detto che «tui non est / mihi amor ultima salus», 'il tuo amore non è la mia estrema ancora di salvezza').

Né ci giova

METRICA. Componimento monostrofico di 16 versi, con prevalenza di ottonari e novenari. I vv. 2-3 presentano subito la rima baciata «taverna : lucerna»; a seguire, le interne «inverno : scherno : Averno» (vv. 7, 10) e «novelle : stelle» (vv. 15-16). Rime foniche dovute alle sdrucchiole sono «sibila : crepuscolo» (vv. 4-5), «polvere : vincere» (6-8) e «mordono : ultima» (vv. 9-10). Parallelismi percorrono tutto il testo: si vedano «la mia taverna, la mia lucerna» (vv. 2-3), o gli incisi ai vv. 7-8 e 13-15, entrambi recanti «è questo» come prima espressione. Lo strumento metrico-retorico principale, comunque, è ancora una volta l'allitterazione: «*ten*aci, inghiottono *tene*bre» (v. 1); «*f*remono *f*oglie, *f*reccia» (vv. 4-5); «*Mie*, *Mordono*, *MelMa*» (vv. 9-10); «*ST*elle e*ST*ingueranno» (vv. 15-16).

Tenaci m'inghiottono tenebre,	
la sete è la mia taverna	
e la fame è la mia lucerna,	
fremono foglie, sibila	
la freccia del desiderio al crepuscolo,	5
sulle tavole scorre la polvere	
d'inverno –, è questo lo scherno	
della vita né si può vincere –,	
le mie vertebre mordono	
la melma dell'Averno, l'ultima	10
salvezza mia non è il tuo amore,	
oh, se il mare i nostri ignudi	
nomi sbriciolasse! – è questo	
il culmine della morte né	
ci giova –, forse le novelle	15
stelle estingueranno ogni dolo?	

att. Pa96

7 d'inverno –, è] d'inverno – è Pa96

1-3. *La sete... lucerna*: già chiaro nel testo latino, *sete* e *fame* fungono da ristoro e guida dell'Io. Le privazioni, paradossalmente, si adattano alla condizione del soggetto, che da esse riparte per fuoriuscire dalle *tenebre*. *Lucerna*: lampada a combustibile liquido.

4-5. *Fremono... crepuscolo*: l'italiano si ricollega al latino tramite il primo termine della neo-formazione *cupido-telum*: Cupido, infatti, è non solo il desiderio, ma anche il dio greco della passione erotica, popolarmente rappresentato come un fanciullo alato con arco e frecce. *Fremono foglie*: un fremito identico, anche per costruzione, apre *Al buio*: «[...] trascinano / frammenti di polvere mentre / fremono foglie» (vv. 2-4).

9-13. *Le mie... Averno*: si compie una riunificazione tra corpo dell'individuo e corpo del territorio: le parti nascoste ed essenziali della struttura del soggetto, le *vertebre*, aggrediscono la parte meno limpida del lago, la *melma* nella quale si impastano gli elementi vitali di acqua e terra. *L'ultima... sbriciolasse!*: viene definitivamente archiviato il sentimento amoroso come espediente salvifico; la nuova speranza è ora, piuttosto, quella di sparire. L'azione consumatrice dell'acqua di mare, dalla quale tutto viene e alla quale tutto torna, è quanto si augura ai singoli, qui scarnificati fino a rimanere puri nomi, semplici parole.

Nun ce abbasta

METRICA. Componimento monostrofico di 16 versi di variegata lunghezza, con qualche coincidenza ritmica in apertura (i vv. 1 e 3, ottonari con ictus di II-IV-VIII) e una sequenza di versi lunghi, tra decasillabo e tredecasillabo, dal v. 5 al v. 15. Ricca la tramatura rimica, che oltre le perfette «fàmma : mamma : lutàmma» (vv. 2-3, 9) e «ccò : fò : cadò» (vv. 7-8, 13) vede frequenti rime interne: «fòtte : notte : gnótte» (v. 1); «'i ffoglie : 'i vvoglie» (vv. 4-5); «attuorno : scuorno» (vv. 4-8); «sghizzano : scapizza : attizza» (vv. 5-7, con «sghizzano» in rima ipermetra); «vierno : imberno» (vv. 7, 10); «ammagare : mare» (vv. 11-12); «cadò : mò mò» (vv. 13, 15). Consonanze: «ponte : niente» (vv. 6, 8); «scuoglio : 'mbruoglie» (vv. 11, 16); «nuoste : abbasta» (vv. 12, 14).

Me fòtte 'a notte, me gnótte,
 'a sete me guverna, 'a fàmma
 me tène comme a na mamma,
 sbàtteno 'i ffoglie attuorno, quanno
 stò p'ascì 'u sole sghizzano 'i vvoglie, 5
 'ncopp' 'i ttàvule 'i ponte se scapizza
 vierno c' 'a póvere attizza – stò ccò
 'u scuorno r' 'a vita ma niente ce può fò –,
 ll'ossa meje se 'mpórpano r' 'a lutàmma
 'i ll'imberno, tu nun sì pe' me 10
 ll'ùrdemo scuoglio, ammagare putesse
 'u mare squagliò 'i nomme nuoste
 annure – è chisto 'u meglio cadó
 ca ce fò 'a morte ma nun ce abbasta –,
 'i stelle mò mò accumparute forze 15
 ponno stutò sti 'mbruoglie?

att. Pa96

1 fòtte] fotte Pa96 □ gnótte] gnotte Pa96 **4** sbàtteno] sbatteno Pa96 **6**
 ttàvule] ttavule Pa96 □ scapizza] scapizza Pa96 **11** ll'ùrdemo] ll'urdemo Pa96
12 'u mare squagliò] squagliò 'u mare Pa96

1-3. *Me fòtte... me gnótte*: tra il trattenere e l'inghiottire delle precedenti lingue *Nun ce abbastanza* presenta una situazione al limite dell'osceno. Si può dire che, oltre a divorarlo, l'oscurità stupra il soggetto, violandone la dimensione corporale. In napoletano, infatti, il *fottere* vale 'gabbare, ingannare', ma data la fisicità delle altre prove andrà qui inteso nel suo significato volgare di 'avere un rapporto sessuale'. *'A famma... mamma*: 'la fame mi stringe come una mamma'. Se *'a sete* si impone in modo autoritario (*guverna*; ma si ricordi la citazione baudelairiana), la *famma* agisce in modo ancor più subdolo: tiene ben stretto a sé l'Io, ma la similitudine aggiunge una nota di assicurazione in questo stato d'indigenza, come se l'individuo si confortasse delle sue mancanze.

4-5. *Sbàtteno... 'i vvoglie*: con molta meno grazia, le foglie non *fremono*, ma *sbàtteno*. Anche gli strumenti della comunicazione ultraterrena (cfr. le due *In foliis, per folia*, vv. 25-30) risentono della maggior ruvidezza della lingua flegrea; così, anche la neo-formazione *cupido-telum* di *Neque nobis prodest* e la sua perifrasi «la freccia del desiderio» vengono ridotte a semplici *voglie*. *Stò p'ascì 'u sole*: 'sta per uscire il sole'. È il crepuscolo mattutino. L'espressione è nota a livello nazionale grazie a un celebre canto popolare che risalirebbe addirittura al XIII secolo. Una versione dello stesso è in BASILE, *Cunto*, IV, *Apertura*: «Iesce, iesce, sole / scaglienta 'Mparatore!».

6-7. *'Ngopp' 'i ttàvule... attizza*: 'sulle tavole sui ponti si abbatte l'inverno che eccita la polvere'. *Scapizza*: la forma 'scapizza' in luogo di 'scapezza' è attestata in SGRUTTENDIO, IX, 1, vv. 40-42: «Ma ngrannuto nce stroppiè / Va, che scrie, / Che na funa te scapizza».

9-10. *Ll'ossa... ll'imberno*: 'le mie ossa si arricchiscono della melma dell'inferno'. Tratto caratteristico del cappellesse è la resa di *b* in *f* dopo la nasale *m*; cfr. DE BLASI 2009: 178. L'*inferno* è quello a cui si accede dal lago Averno. *Se 'mporpano*: 'si arricchiscono, ingrassano'.

13-16. *'U meglio cadó*: 'il miglior regalo'. Francesismo da 'cadeau'; il dialetto costruisce un ponte col latino, evitando la mediazione dell'italiano. *I stelle... 'mbruoglie*: viene reso più chiaro che la 'novità' rappresentata dalle stelle è dovuta al loro apparire in cielo, non già a una loro nascita (come pure si potrebbe intendere seguendo *nova* e *novelle*). Allo stesso modo, il generico *dolo* di *Né ci giova* diventa qui *'mbruoglie*, 'imbrogli'; cfr. RUSSO, *Pel rincaro del pane*, I, vv. 12-14: «E mmiezo a ttanta mbruoglie, / il sindaco, che tiene ambo le chiave, / sta facenno *me cuoglie e nun me cuoglie!*». Russo potrà essere servito come modello anche per il recupero di un riferimento della prima cantica della Commedia; «ambo le chiave» cita infatti DANTE, *If XIII*, vv. 58-59: «Io son colui che tenni ambo le chiavi / del cor di Federico».

Pa96 colloca le tre poesie sulla stessa pagina. La sequenza latino-italiano-dialetto non cambia, ma tale disposizione rispetta maggiormente il progetto iniziale della sezione VI, che avrebbe dovuto presentare i testi trilingue in uno stesso spazio visuale, sfruttando magari le possibilità dell'impaginazione orizzontale (per cui si rinvia al par. 2.10 della *Nota al testo*, corredato di un disegno esemplificativo della mancata impaginazione).

Tra simbolismo ed espressionismo spinto, il trittico rilancia il problema della relazione tra mente – ovvero competenze intellettuali –, corpo – sensi e fisicità – e ambiente. I testi si possono grosso modo dividere in tre parti. Nella prima, una mano muove «antenne e giornali», strumenti di comunicazione animale e artificiale; il giornale è, infatti, un mezzo d'informazione riconosciuto della cultura occidentale (Hegel lo definiva 'la Bibbia del borghese'), ma le *antenne* possono indicare tanto quelle paraboliche del medium di massa per eccellenza, la televisione, quanto quelle, molto più addestrate alla ricezione dell'impercettibile che tanto piace a Sovente, del mondo degli insetti: cfr. *CP*, *Le antenne*, vv. 1-2, vv. 11-13: «Dietro l'obliqua penombra della mia casa / ascolto gli insetti e le antenne / [...] avvolto nella lana ascolto / le antenne di mia madre / la voce della sua dentiera». Di chi sia questa mano, non è dato saperlo; ma più che agli dèi, che compaiono poco in questa poesia e quasi mai come attori, si dovrà pensare alla forza del vento, del resto citato anche nel testo in dialetto.

Il movimento conduce questi strumenti tra particelle di metallo che portano alla formazione di ruggine in corpi che subiscono mutazioni, ferite o autentiche violazioni. Se il sapere antico sosteneva che una *mens sana* risiede *in corpore sano*, corpi in condizioni alterate non possono che presentare un'dentica condizione mentale, una «vertigo, vertigine cerebrale» che non sa come rapportarsi alle trasformazioni. Non a caso, è detta anche «robigo, ruggine, rùzzena», adoperando ancora una volta l'immagine dell'erosione come metafora della corruzione dell'individualità.

A tutto questo segue il modo in cui l'ambiente circostante incide, in senso letterale, sui corpi di creature né di natura animale, né del tutto umana. *Lamine* e *viénto* lasciano il segno sulle parti intime di creature ibride, né di natura completamente animale, né del tutto umana, sebbene il termine *sottocode* sia rapportabile all'ambito ornitologico (si veda l'apposita nota di commento). Conta, però, la consapevolezza del fatto che tanto attorno alla società quanto all'individualità resta uno spazio non pacificato, da approcciare con cautela.

Usque ad subcaudas

METRICA. Componimento monostrofico di 9 versi riconducibili a misure comprese tra il settenario e il tredecasillabo. Importante la sequenza di assonanze ai vv. 4-6, «nitet : stridet : silet», arricchita da una rima interna («rostratis : stupratis», vv. 4 e 6) e da un omeoteleuto («rotantibus, corporibus», vv. 5-6); a ciò, si aggiunga l'anafora ai vv. 4-5: «et in rostratis, et in rotantibus», con l'aggettivo e il participio in ulteriore assillabazione. Allitterazione forte completa di omeoteleuto, al limite dell'anagramma, al v. 2: «animulas aluminiosas»; e ancora la figura omeoteleutica segna il ritmo degli ultimi versi: «cotemnas : novas : subcaudas» (vv. 8-9).

Antemnas ac ephemerides
inter animulas aluminiosas
longinqua manus excutit longissime
et in rostratis nitet
et in rotantibus stridet
maximaque in stupratis corporibus silet
robigo cervicalis vertigo
et cotemnas laminae novas
fatigant usque ad subcaudas.

5

att. Pa96

1-3. *Antemnas... longissime*: il latino concede poco ai doppi sensi: le *antemnas* non possono che essere, se non altro da un punto di vista etimologico, quelle degli insetti, poiché l'Impero romano non poteva conoscere tecnologie anche solo avvicinabili alla moderna antenna parabolica. Le *ephemerides* sono, per la precisione, i libri in cui si registravano gli atti di una corte regale; col tempo l'espressione si è allargata fino a diventare sinonimo, sia pure in una lingua letteraria alta, di 'cronache'. *Longinqua... longissime*: figura etimologica rafforzata dalla collocazione dei due lessemi alle estremità del verso.

4-7. *Et in rostratis... vertigo*: 'e negli artigliati [corpi] brilla, e in quelli che ruotano strilla, e soprattutto nei corpi stuprati tace'. *Corporibus* è in forte iperbato rispetto ai vv. 4-5. Sottintendendolo, Sovente concentra i versi sulle condizioni dei corpi, mai integri o pacificati, ma sempre soggetti ad alterazioni esterne. La vertigine cerebrale si

manifesta nei *corpora* feriti o roteanti, quindi rispettosi del movimento perpetuo del mondo soventiano, ma resta silenziosa nei corpi stuprati; non si sa, infatti, come la mente possa reagire alla violazione massima del fisico.

Fino alle sottocode

METRICA. Componimento monostrofico di 9 versi, con schema rimico a⁶b⁸c¹⁴d¹⁰d⁹e¹³e¹³c⁹c¹⁰ – ma C è l'assonanza «scuote : nuove : sottocode». Versi di vario tipo, con due tredecasillabi legati dalla rima (vv. 6-7). All'insolita ricchezza di rime, alle quali vanno aggiunte le interne «artigliati : stuprati» (vv. 4-6), corrisponde un uso esteso di figure di ripetizione. Si vedano l'anafora, con leggera variazione, «e nei, e nei, e negli» (vv. 4-6), o la sequenza allitterante «*antenne, aNIMULe, allUMiNIo*» (vv. 1-2). Ha senso notare anche la successione di sdruciole «ruggine, vertigine» (v. 7), che funge da base formale per la loro sinonimia.

Antenne e giornali

tra animule di alluminio

una lontana mano lontanissimo scuote

e nei corpi artigliati scintilla

e nei rotanti corpi strilla

5

e negli stuprati corpi tace abissale

la ruggine la vertigine cerebrale

e lamine fiaccano nuove

cotenne fino alle sottocode.

att. Pa96

1-3. Antenne... scuote: 'una mano lontana scuote da lontanissimo, tra particelle di alluminio, antenne e giornali'. La scelta di qualificare le particelle metalliche come «d'alluminio» è probabilmente legata a meri motivi fonosimbolici, giacché – come accade invece in *Ll'ùrdemi córe* – il fenomeno dell'arrugginimento è osservabile con maggior facilità su metalli diversi. L'ossidazione dell'alluminio porta invece alla formazione di un sottile strato protettivo che ostacola il contatto dell'ossigeno con il metallo (è il processo della passivazione). Tale strato è, solitamente, di colore nero; altra contrapposizione alle «ghianche àneme 'i metallo» del testo cappellesse.

4-7. E nei corpi... cerebrale: 'la ruggine [o] la vertigine cerebrale scintilla nei corpi graffiati o arpionati, strilla nei corpi che roteano e tace profondamente nei corpi che hanno subito stupro'. Vale, per questo passaggio, la spiegazione dei vv. 4-7 di *Usque ad subcaudas*.

8-9. *E lamine...* *sottocode*: in zoologia, le *sottocode* sono le penne che rivestono l'estremità ventrale dell'addome degli uccelli, confinante con la coda. Gli animali feriti sono dunque dei volatili. *Cotenne*: grasso sottocutaneo.

Ll'ùrdemi córe

METRICA. Componimento monostrofico di 9 versi compresi tra settenario e tredecasillabo. Non sono presenti rime, eccezion fatta per l'identica «pe' dinto : pe' dinto» (vv. 4, 6) e per l'interna ravvicinata «mana : luntana» al v. 2. Si dovrà invece notare la costruzione dei vv. 4-8, che esibiscono una serie di parallelismi e ripetizioni: «accussì s'attizza pe' dinto» ritorna, con verbo dislocato, ai vv. 6-8, «accussì pe' dinto [...] se 'nfizza»; a loro volta coincidono i primi emistichi dei vv. 5 e 7, «a stentine e cerevèlla, a fèsse e cule», parallelismo tanto più importante in quanto coinvolge in entrambi i casi parti del corpo. Non mancano le allitterazioni: al di là di quelle generate dalle ripetizioni di medesimi lessemi, si notino «accuSSì, fèSSe» (vv. 6-7); «'nfiZZa, rùZZena» (v. 8) e «scòrteca, córe» (v. 9).

'Ntenne e giornale 'mmiezo
a ghianche àneme 'i metallo
na mana luntana assaje luntano carréa
accussì s'attizza pe' dinto
a stentine e cerevèlla ca sottencòppa 5
se vòtano accussì pe' dinto
a fèsse e cule lardiàte
nu fiérro se 'nfizza na rùzzena
e 'u viénto scòrteca ll'ùrdemi córe.

att. Pa96

5 a stentine] stentine Pa96 □ sottencòppa] sottencoppa Pa96 7 cule] ccule Pa96
8 nu fiérro] nu fierro Pa96

I-3. 'Ntenne... 'i metallo: 'una lontana mano trascina molto lontano antenne e giornali in mezzo a bianche anime di metallo'. Abbandonando il tecnicismo alluminio, il dialetto semplifica la possibilità dell'arrugginimento, e aggiunge un dettaglio cromatico rilevante. Il bianco non è un colore pacifico nell'opera di Sovente. In *CP* si legge «io allora ho sognato / io allora ho spaccato la membrana del bianco / io ho cominciato a fuggire / io ho cominciato a tra/dire / BIANCO su BIANCO» (*Bianco su bianco*, vv. 28-32): nello squarcio del bianco si rappresenta una polemica contro l'indefinitezza e l'omologazione che 'invisibilizzano', cancellandolo, l'individuo (cfr.

CLAUDI 2013: 115). Più avanti, il rapporto col bianco si modificherà, rimanendo però piuttosto perturbante, visto che «È bianca l'anima, dice qualcuno. Perché bianco è il pensiero, un altro risponde. Perché so' ghianche 'i pparole ca nun tèneno sustanza» (*B, Bianco*: 131; sui significati del bianco in *Bradismo*, cfr. LIBERTI 2017: 153-154).

4-9. *Accussì... rùzzena*: 'così un ferro, una ruggine si innesta nelle viscere e nei cervelli che si contorcono, così si conficca dentro vulve e culi massacrati'. Cinque versi di grande crudezza espressiva, che meglio dei loro corrispettivi mostrano come la 'ruggine' si formi nelle menti di corpi sfatti e deturpati. L'attenzione rivolta alle parti intime del corpo umano aumenta la percezione dello stato indifeso in cui versa la corporalità. *Sottencòppa se vòtano*: letteralmente vuol dire 'si girano sottosopra'. *Lardiàte*: cfr. BASILE, V, *Le tre cetra*: «li cuoche spennavano papare, scannavano porcelle, scortecavano crapette, lardiavano arruste [...]». *E 'u viénto... córe*: 'e il vento scortica le ultime code'. Il vento è l'agente atmosferico più vivace di questa ultima sezione, e avrà un ruolo importante negli ultimi tre componimenti; eppure, come accade sovente quando si ha a che fare con le forze della natura, non è soltanto benevolo, ma anche in grado di ferire le creature che lo abitano. Le *córe* sono infatti quelle degli uccelli, che «vedono e soffrono / nel tumulto dei venti» (*Gli uccelli*, vv. 5-6).

Ormai prossimo alla conclusione, Sovente rende omaggio al napoletano Giambattista Vico (1668-1744), uno degli intellettuali la cui lezione è maggiormente distinguibile tra le pieghe della scrittura di *Cu. Antropologo ante litteram*, primo filosofo moderno ad affrontare il problema del mondo storico, l'autore della *Scienza Nuova* è anche il primo a vedere la poesia come momento fondativo della civiltà; è stato lui, infatti, a scrivere che «ove vogliamo trarre fuori dall'intendimento cose spirituali, dobbiamo essere soccorsi dalla fantasia per poterle spiegare e, come pittori, fingerne umane immagini» (VICO: 189). È stata del resto la scoperta del fuoco ad aver «acceso le fantasie» dell'uomo, che ha provato a spiegare il fenomeno ricorrendo al mito e alla sua elaborazione in versi.

Fu Vico, insomma, a svelare l'arcano della 'sapienza poetica', poi distintasi in una metafisica, una logica, persino una morale e una politica. La poesia ha a che fare con il divino, perché rende visibile il carattere metafisico di tutte le cose in cui prende corpo il trascendente. Si noti come in questi testi la «luce della poesia» illumini i fondamenti naturali dell'uomo: la vita e la morte, esibite nel loro indistricabile legame – e viene alla mente un altro grande storicista noto a Sovente come Friedrich Engels, che concepisce «la morte come momento essenziale della vita [...], la negazione della vita come essenzialmente contenuta nella vita stessa» (MARX-ENGELS 1985: 573) – sono ciò che radica l'essere umano alla terra (cfr. ALFANO 2010: 12-13), la stessa delle rovine e dei pesci di cui l'anima conosce il linguaggio: «i poeti teologi la riposero [l'anima] nell'aria [...], e la stimarono il veicolo della vita [...]; onde forse i fisici ebbero il motivo di riporre l'anima del mondo nell'aria» (VICO: 377). Si tenga inoltre conto del fatto che la poesia stessa è un prodotto della terra. *Rimas*, in latino, significa 'fenditure, spaccature del suolo'; altri componimenti di *Cumae*, come *In specu*, elaborano questo legame profondo tra produzione letteraria e territorio, o sarebbe meglio dire terreno, lasciando così balenare la possibilità di una ricongiunzione tra natura e cultura.

In quanto mezzo con cui si produce e si manifesta la vita, la lingua stessa è viva, come dimostra la struttura della triade: dopo due sequenze di poesie in latino, italiano e dialetto, l'ordinamento si scompagina, e il tributo a Vico si apre con il testo dialettale, seguito da quello italiano e infine dal latino. Potrebbe essere un'anticipazione dell'autonomia dei testi che si compirà in *Ca*, ma è anche indicazione di assenza di una gerarchia tra le lingue.

Nu munno 'ncantato

METRICA. Componimento di quattro stanze di varia lunghezza: tristiche la prima e l'ultima, pentastica la seconda, tetrastica la terza. Versi dal senario al decasillabo, con assenza di sequenze di versi d'identica misura; col che, si spiega forse l'evoluzione del v. 13, che trasforma un originario decasillabo in un novenario con *ictus* di II-V-VIII. Sono comunque percettibili i ritmemi di gruppi di settenari ed endecasillabi ai vv. 4-5 (vedi la *Nota* relativa) o i vv. 10-12, facilmente scandibili come due settenari e un endecasillabo. Una sola rima ai vv. 12 e 15, «morte : pporte», e un'assonanza inframezzata da rima interna nella seconda stanza, «viénto : turmiénto : tiémpo». Altra rima interna è «'ncantato : spaparanzàto» (vv. 13, 15), nella stanza di chiusura. Numerose, invece, le allitterazioni: «FFuoco, FFantasie», «ra Sempe 'a Sbatte e 'a Scava», «RRuvine, Rrevuóto», «felòseCO, ViCO».

Parlano 'i ccose, se mòveno,
è 'u ffuoco c'appiccia 'i ffantasie
pe' dint' 'i ssénghe 'i ll'ànema.

Tanta lengue essa parla, 'a lengua
r' 'i pisce e chélla r' 'u viénto, 5
ra sempe 'a sbatte e 'a scava
'u turmiénto 'i nun se fò
strùjere r' 'u tiémpo.

Trase na luce 'mmiez' î rruvine,
'a luce r' 'a puisia, nu rrevuóto 10
'i fiùre ca 'nziéme mètteno
'a vita cu 'a morte.

'I tutto stu munno 'ncantato
nu felòseco chiamato Vico
à spaparanzàto 'i pporte. 15

att. Pa96

3 dint'] ddint' Pa96 □ 'i ssénghe 'i ll'ànema] 'i ssenghe 'i ll'anema Pa96 5
chélla r' 'u viénto] chella r' 'u viento Pa96 7 turmiénto] turmientto Pa96 8
tiémpo] tiempo Pa96 9 'mmiez'] mmiezo Pa96 10 puisia] puisia Pa96 □
rrevuóto] rrevuòto Pa96 11 fiùre ca 'nziéme mètteno] fiure ca 'nzieme metteno
Pa96 13 stu munno] chistu munno Pa96

1-3. *È 'u ffluoco c'appiccia*: identico l'attacco di un testo di *Ca*, «È 'u ffluóco...»: «È 'u ffluóco c'appiccia 'u scuro». Ma si noti la maggior precisione nell'accentazione di «'u ffluoco». *Ssénghe*: sembra interessante notare che queste fenditure provengono dal latino *signa*; le crepe della poesia dialettale riconducono a una parola-chiave comparsa più volte nel corso di *Cu* (cfr. almeno *Insetti e sottopassaggi*, vv. 5-6: «spargono segni nel bianco / di una strada [...]» e *Il marmo*, vv. 2-3: «si forma una schiera / di segni d'ignota provenienza»).

4-5. *Tanta lengue... viénto*: unico caso del trittico in cui si ripete la parola «lengua»; all'analisi metrica, sembra esserci un'eco di una coppia di settenario ed endecasillabo: «Tanta lengue essa parla, || 'a lengua r' 'i pisce e chélla r' 'u viénto».

10. *Rrevuóto*: 'disordine, subbuglio'. Rispetto a *turbinio*, più legato al movimento, e alla costruzione «flatus extremus», si pone l'accento sul caos provocato dalle figure illuminate.

13-15. *'I tutto stu munno... 'i pporte*: Pa96 attesta «chistu munno». La versione definitiva evita di spezzare la sequenza allitterante in *u* e *o* «tUttO stU mUnnO», aderendo peraltro con maggior fedeltà al parlato dialettale. *Felòseco*: etimologicamente è «storpiatura scherzosa del sostantivo italiano» (NVDN: 280, s.v. *Felosechia*), ma qui il carattere giocoso viene attenuato. Si noti l'allitterazione in omeoteleuto «felòseCO, ViCO».

Un mondo incantato

METRICA. Componimento di quattro stanze di varia lunghezza: tristiche la prima e l'ultima, pentastica la seconda, tetrastica la terza. I versi variano dal senario al dodecasillabo (v. 10). La situazione delle rime è pressoché identica a quella di *Nu munno 'ncantato*: rima ai vv. 12 e 15 «morte : porte», assonanza nella seconda stanza, «vento : tempo», e rima interna «vento : tormento». Altra rima interna è «incantato : spalancato» (vv. 13, 15), nella stanza di chiusura. Le allitterazioni seguono, e al massimo prolungano, quelle cappellesi: «Fuoco, Fantasie, Fessure» (vv. 2-3); «Scuote, Scava, Sempre» (v. 6); «*s'insin*Ua, IUce, IUce, Un tUrbinio» (vv. 9-10).

Parlano le cose, si muovono,
è il fuoco che accende le fantasie
tra le fessure dell'anima.

Tante lingue l'anima parla,
quella dei pesci e del vento, 5
la scuote e la scava da sempre
il tormento di non farsi
distruggere dal tempo.

S'insinua una luce tra le rovine,
la luce della poesia, un turbinio 10
di figure che legano
la vita alla morte.

Di questo mondo incantato
un filosofo chiamato Vico
ha spalancato le porte. 15

att. Pa96

I-3. Fantasie: per quanto concordante col dialetto, è con il termine italiano che emerge

il riferimento a un concetto centrale della *Scienza nuova*. La fantasia è infatti quanto fonda la lingua, contro le filosofie che riconducono le origini del linguaggio all'arbitrarietà del segno linguistico o a operazioni di raziocinio. Nei primi 'poeti-teologi', i nomi delle cose non corrispondono alla loro natura, ma sono il risultato di un parlare fantastico. È con Vico che si esprime con forza, per la prima volta nella storia del pensiero moderno, la consapevolezza del valore creativo del non-razionale (cfr. PARENTI 1972: 38-40).

9-12. *S'insinua... rovine*: ricordo di «*Corpi affiorano...*», in MC, c. 23r, vv. 7-8: «La luce / negli antichi muri si perde». L'allusione è valida anche per gli altri due testi. *Un turbinio*: il turbine è il movimento 'a spirale' che meglio definisce lo scorrere veloce ma destinato a ripetersi delle *figure*.

13-15. *Di questo... le porte*: le 'porte spalancate' provengono da un inedito originariamente destinato a *Cu*; cfr. *Nottambule effigi*, in CG, c. 1r, vv. 7-8: «di spalancare / porte magnetiche».

Mirificus globus

METRICA. Componimento di quattro stanze, tristica la prima, tetrastiche le seguenti. Rispetto ai testi in cappellesse e italiano, si nota una maggiore compattezza metrica: i versi variano dal settenario all'endecasillabo, con una netta ricorrenza di ottonari e novenari (ben tre nella sola seconda stanza). Rima ai vv. 3-4 «accendit : prendit», ma non mancano rime sdruciole ritmiche in omeoteleuto come «temporis : tenebris» (vv. 6-7), «leniter : alacriter» (vv. 11, 15). Come negli altri testi, sono molte anche le allitterazioni: «RUInas : RUIt», «Figurarum Flatus, Fluit», e ancora «Vico, VIsibilem».

Omnia perpetuo loquuntur, se
movent, phantasmata focus
trans animae rimas accendit.

Tot anima linguas prendit,
piscium linguam et ventorum, 5
rodit animam fodit temporis
lima, at ipsa resistit tenebris.

In ruinas latenter lux
ruit, poesis, extremus figurarum
flatus ab ovo fluit et idem 10
morti iungit vitam leniter.

Hunc sic globum mirificum
philosophus Joannes Baptista
Vico visibilem fecit eiusque
ianuas aperuit alacriter. 15

att. Pa96

10 flatus ab ovo fluit] fluit flatus ab ovo Pa96 □ et idem] qui Pa96

1-3. *Perpetuo*: sintagma ricorrente nel latino di *Cu* (cfr. *Hiemis silentium*, v. 8: «Ruit

perpetuo in animam»; *Donna flegrea madre*, v. 22: «ruit perpetuo»), indica qui l'inarrestabile e continuo parlare delle cose.

6-7. *Rodit... tenebris*: 'la lima del tempo consuma [e] scava l'anima, ma essa resiste alle tenebre'. *Fodit*: ha anche significato di 'tormentare'; sintetizza «'u turmiénto» e lo 'scavare' dei testi precedenti.

8-11. *Extremus... leniter*: 'fiato estremo di figure [che] spira dai tempi remoti e placido congiunge la vita alla morte'. Si riprende il motivo del soffio vitale, espresso da una parola ricorrente nel latino di *Cu* quale *flatus*, e ne annota la natura antica, addirittura ancestrale («ab ovo»).

12-15. *Hunc... alacriter*: 'il filosofo Giovan Battista Vico fece così visibile questo mondo incantato e aprì le sue porte con entusiasmo'. Particolarmente importante è il riconoscimento al v. 14 della messa a fuoco sul *globum* operata da Vico. *Joannes Baptista Vico*: unico caso in cui compare il nome di battesimo completo del filosofo. Forse dovuto al maggior valore attribuito al *nomen* dalla cultura antico-romana. Il cognome del filosofo è in allitterazione anche in *Nu munno 'ncantato*, ma in questo caso il legame non è con il suo *titulum*, bensì con il mondo che ha reso «visibile».

Pensato come atto conclusivo dell'opera, giacché chiude anche il fiore di inediti presentato in Pa96, l'ultimo trittico di *Cu* prosegue il felice gioco di luci e ombre spettrali visto in *Nu munno 'ncantato*, *Un mondo incantato* e *Mirificus globus*.

Collocato tra soggetto e attributo nel titolo latino, dopo la «spanna 'i viénto» in quello dialettale e dislocato a sinistra, secondo un uso frequente, nell'italiano, il movimento del verbo 'fingere' è lo stesso della finzione attribuita al vento, l'artefice dei «fantasmi di luce» dell'immaginario soventiano. Per quanto i *phantasmata* possano infine essere intesi come semplici effetti ottici, il messaggio di cui sono portatori, e cioè la necessità di riesumare la storia che soggiace nella terra, o di scoprire la vita che scorre sotto gli occhi distratti del pubblico-spettatore, non perde d'importanza.

Non a caso compaiono, ancora una volta, le *erbe* e le *acque* che finora hanno accompagnato, spesso sonorizzandolo, il cammino del lettore, e tornano inoltre, nelle parentetiche, sentimenti e figure che sembravano aver perso qualunque funzione all'inizio della sezione VI. Sovente riabilita l'*amore* come sentimento da coltivare e recupera le *foglie* in quanto tramite fra il mondo misterico e la natura. Queste rinascono «post hiemem, dopo l'inverno», stagione fredda e di morte; il libro si conclude con una primavera che già reclama «altri fantasmi».

Si ristabilisce, in conclusione, la condizione ottimale per proseguire la penetrazione nel suolo flegreo. *Cu*, infatti, come direbbe Pirandello, 'non conclude': la stessa scelta di collocare il testo italiano alla fine del trittico e, di conseguenza, del libro intero apre già alla raccolta successiva che da questi *phantasmata* di vento ripartirà. *Carbones* esordisce proprio riprendendo il rapporto tra acqua e lingua, le figure dello specchio e dell'ombra e, ovviamente, i fantasmi dell'ultimo verso di *Cu*: «Continue, anzi contigue la sabbia / e la marea come lingua / e saliva, in un impervio perfido / divaricarsi – coniugandosi – lo / specchio e l'ombra quando / si avvita intorno a un'assenza / il respinto fantasma pur tanto / un tempo amato [...]» (*Ca*, «Continue, anzi contigue la sabbia...», vv. 1-8).

Linea fingit ventosa

METRICA. Componimento monostrofico di 22 versi, per la maggior parte riconducibili alle misure del settenario e dell'ottonario. Non sono particolarmente significative le rime perfette «*extensa* : *accensa*» (vv. 4, 6) e «*percutit* : *excudit*» (vv. 11-12), così come l'assonanza interna sdrucchiola «*parvula, garrula*» (vv. 4-5), mentre svolge un ruolo connettivo l'interna «*amor* : *terror*» (vv. 7-8), che ritorna nel testo italiano. Tra le allitterazioni meritano menzione «*Cotidie, Currentia*» (v. 3), «*Vel, Via*» (v. 5), «*Silenter, Somno*» (v. 10). Infine, emerge una composizione ad anello con delle variazioni che non ne minano la capacità strutturale: all'incipit «*Linea fingit ventosa / in luce phantasmata*» (vv. 1-2) corrisponde una chiusura che recupera la costruzione 'linea + V in consonanza + aggettivo' e il sostantivo *phantasmata* al verso successivo: «*linea pungit plagosa / aliaque phantasmata colit*» (vv. 21-22).

Linea fingit ventosa

in luce phantasmata

cotidie et ubique currentia

parvula linea extensa

vel garrula via 5

sub aquis herbisque accensa

(non moritur amor neque

oculos terror invadit ubi

luna remota linea vitae

silenter in somno apparet) 10

atque pulvis percutit

nudas parietes excudit

passus vitae somniatae

voces vocesque gignentis

trans cunicula antiqua 15

(folia post hiemem resurgunt

ut linea diei viridescit

cum aliud silentium ceciderit)

pocula tunc suaviter

plures amores implent 20

dum linea pungit plagosa

aliaque phantasmata colit.

att. Pa96

19 tunc] tunu *e.d.s.* Pa96

14. Voces vocesque: identica espressione in *In foliis, per folia*, v. 16: «Voces vocesque, volucres vagae sese volventes». Il ritorno testimonia un persistere, ancora alla fine del libro, delle voci ascoltate durante lo sprofondamento nei Campi Flegrei.

19-22. Pocula... colit: 'allora numerosi amori colmano con dolcezza le coppe, mentre la linea piagata pungola e alleva altri fantasmi'. Se i vv. 19-20 si attengono a un immaginario conviviale di letizia e gioia, il finale illustra una geometria sanguigna, fatta anche di ferite, che stimola e fa crescere (grazie all'azione del vento e delle piaghe stesse) i *phantasmata*. *Pocula*: 'tazze, coppe'. Il sintagma è frequentissimo nella letteratura dell'età classica come in quella medievale: «Poculis accenditur animi lucerna» (CARMINA BURANA, 191, s. 13, v. 1).

Na spanna 'i viénto sbaréa

METRICA. Componimento monostrofico di 22 versi, in gran parte settenari e ottonari, con qualche sequenza isosillabica significativa (come quella settenariale ai vv. 7-10). Sarebbe solo un'assonanza «ancora : more» (col capovolgimento della rima al mezzo ai vv. 7-8 «more : ammore» nell'interna «ammore : more» al v. 20), ma la caduta della vocale finale tipica del napoletano la legittima in quanto vera e propria rima. Numerose le allitterazioni: «quANNo, spANNa» (v. 10); «ziTTa, sbaTTe» (vv. 11, 13); «mUNNo, sUNNato» (v. 14), «VERnata, VERde» (vv. 17-18).

Na spanna 'i viénto sbaréa	
e ombre se mòveno assaje	
ogne ghiuorno e dinto	
a ogne cosa na spanna	
ca se vére e nun se vére	5
sott' a ll'acqua 'mmiézo	
a ll'èvera (nun more	
ll'ammore e manco pote	
'a paura 'nzerrò ll'uocchie	
quanno 'a spanna r' 'a luna	10
e r' 'a vita zitta accumpare	
rurmènno) na póvere 'nfaccia	
î mure sbatte na peràta	
'i nu munno sunnato tanta voce	
pe' tanta rótte fùjeno	15
(n'ata vòta nàsceno 'i ffoglie	
roppo a na vernata comme cchiù	
verde se fò 'a jurnata a tarda ora)	
nu brinnese n'ato ancora	
n'ammore ca nun more	20
cu chesta spanna 'i fuoco	
ca ombre assaje carréa.	

att. Pa96

1 viénto] viento Pa96 **6** 'mmiézo] ammiezo Pa96 **8** manco] mmanco Pa96

16 vòta] vota Pa96

1-2. Na spanna... assaje: 'Una folata di vento finge e tanti si muovono le ombre'. *Spanna* proviene da 'spannere', che significa 'espandersi, diffondersi'; cfr. VALENTINO, *Defesa de la Mezacanna*, s. 9, vv. 5-6: «Priesto, già che de te la famma vola, / Fa donca che lo nomme tuoio se spanna». Qui indica l'espandersi del vento, dunque una sua folata. *Sbaréa:* 'delira, farnetica, vaneggia'. Resta il senso, comune al latino e all'italiano, della finzione, ma si arricchisce delle possibilità semantiche della follia e del gioco.

3-7. Dinto... a ll'èvera: 'in ogni cosa, nell'acqua e in mezzo all'erba, [c'è] una linea che si vede e non si vede'.

14-15. 'I nu munno... fùjeno: le voci del mondo sognato fuggono (*fùjeno*); tale frenesia le configura non come anime innocue, bensì come ectoplasmi che infestano benevolmente gli spazi delle *ròtte*, ovvero le 'grotte'.

19-22. Nu brinnese... more: l'attenzione non è rivolta alla bevanda, ma al gesto conviviale che la trasforma in dono di tutta la comunità. *N'ammore ca nun more:* si insiste sul fatto che «nun more / ll'ammore». *Cu chesta... carréa:* lingua vulcanica, il cappellesse conclude con un'altra tipologia di spanna: quella del *fuoco* del sottosuolo flegreo, che porta con sé (*carréa*) ombre e fantasmi attraverso le esalazioni di vapori.

Finge una linea di vento

METRICA. Componimento monostrofico di 22 versi, in gran parte settenari, ottonari e novenari. Questi ultimi presentano due tipologie ritmiche, quella con *ictus* di II-VI-VIII e la pascoliana II-V-VIII, che nel testo sono organizzate in forma incrociata: il v. 3 e il 15 sono del secondo tipo, mentre i vv. 10 e 13 rispettano il primo. Oltre le rime «tracciato : attizzato» (vv. 5-6) e «aggredisce : sfinisce» (vv. 11-12), si nota l'interna «amore : muore : terrore» (vv. 6-7), che si ricollega all'«amor : terror» di *Linea fingit ventosa* (vv. 7-8). Le allitterazioni coinvolgono soprattutto combinazioni di fonemi: si vedano «sTRidulo TRacciaTo» (v. 5), «SuOno, SOgnata» (v. 13), l'intarsio di *r* e *s* di «gioRno teRSo ReSpira» (v. 18) e la finale «Febbrile, Fantasmi» (v. 22).

Finge una linea di vento	
ogni giorno e dovunque	
fantasmi randagi di luce	
breve linea espansiva	
o stridulo tracciato	5
tra erbe e acque attizzato	
(l'amore non muore né	
gli occhi invade il terrore	
quando lunare la linea la vita	
nel sonno silenziosa appare)	10
e la polvere aggredisce	
le nude pietre sfinisce	
il suono di un'età sognata	
che un coro di voci genera	
per varchi-cunicoli antichi	15
(dopo l'inverno rinascono	
foglie e con il silenzio di nuovo	
il giorno terso respira)	
ancora il vino circonda	
corpi ancora in amore	20
mentre un cerchio eccita	
febbrile altri fantasmi.	

1-3. *Fantasmî randagi*: identica espressione compare in *PSÆ* 17, vv. 3-4: «ad ogni confine pronta a indicare / a fantasmî randagi tracce di porfido».

11-15. *E la polvere... antichi*: l'indeterminatezza semantica porta a una duplice interpretazione del passo: è il *vento* che, soffiando, sposta il pulviscolo e sfinisce (perché le colpisce senza sosta) le pietre; altrimenti, seguendo anche la prassi dell'attribuzione di più elementi del discorso a un singolo lessema, si può pensare a una catena per cui 'la polvere aggredisce le pietre, che [a loro volta] sono sfinite dal suono di un'età sognata', quella alla quale forse risalgono e che ritorna nella forma di voci ancestrali, echeggianti nei *varchi-cunicoli* dei parchi archeologici flegrei.

17-18. *Con il silenzio... respiro*: si valorizza il silenzio, arma contro l'«oceanico bla-bla dei mass-media» (SOVENTE 1986); si veda anche *Sette volte*, vv. 4-6: «sette volte il silenzio affondò / come coltello in quella / di sembianze ambiguità».

19-22. *Ancora il vino... in amore*: il vino compare poco in *Cu*, che esibisce piuttosto piante di vite. La connotazione erotica del convivio è un retaggio della tradizione classica e poi ancora umanistica, per una ricognizione del quale è utile DE LISO 2014.

Nota bio-bibliografica

1. Profilo di un intellettuale flegreo

Michele Sovente nacque a Cappella di Monte di Procida il 28 marzo 1948 da Marco e Consiglia Sovente, ultimo di sette figli, cinque dei quali morti precocemente. Il padre venne adottato, e non se ne conosce il cognome originario. La sua era una tipica famiglia del proletariato campano del secondo dopoguerra: lui, operaio piastrellista, era costretto a spostarsi continuamente per lavorare; la moglie, invece, contribuiva al bilancio familiare svolgendo lavori umili. Per alcuni anni, il piccolo nucleo familiare si stabilì a Marsiglia, in Francia, dove Marco Sovente trovò lavoro. Fu in quest'occasione che il piccolo Michele poté ascoltare, per la prima volta, il francese, che sarebbe riemerso dopo decenni nella sua produzione più tarda, come estremo ricordo dell'infanzia. In seguito, il padre si trasferì in Maghreb, dove pure si parlava francese; alla fine dell'incarico, la famiglia tornò in Italia, a Cappella.

Il 1957 segnò traumaticamente l'equilibrio dell'intera famiglia: il padre muore, lasciando il peso del mantenimento dei bambini alla sola Consiglia. La donna cominciò a gestire un bar nella piazza del paese, avviando nel frattempo i bambini agli studi. Dal 1959 al 1964, dunque nell'arco di tempo che va dalla quinta elementare al quinto ginnasio, Michele frequentò il Seminario Minore di Pozzuoli, sul Rione Terra. Sovente crebbe a stretto contatto con la realtà popolare del suo territorio, diviso tra l'«incantato universo» del Rione, animato da un sottoproletariato flegreo composto da pescatori e massaie, e la popolazione cappellesse incontrata ogni pomeriggio nel bar della madre Consiglia. I compagni di corso, tra i quali Guglielmo Longobardo e Pasquale Giustiniani, lo descrivono ferratissimo in lingua latina (cfr. GRASSO 2012: 41).

Dal 1964 al '67 Sovente frequentò il Seminario Maggiore di Capodimonte, istituzione che, per quanto solidamente ancorata alla tradizione cattolica, risentiva della vivacità culturale pre-sessantottina. Fu qui che, di nascosto, il giovanissimo Sovente poté leggere i primi testi letterari di autori italiani, come Ungaretti o l'amato Montale, e stranieri, tra i quali Nietzsche, Camus e Sartre e di altri autori ancora; e fu grazie alla presenza e all'incoraggiamento di professori come Francesco Giovinazzo che cominciò a scrivere i suoi primi versi col *nom de plume* di Marcello Polsini, col quale partecipò anche ai primi

concorso letterari. Nel 1968 si iscrisse alla Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Napoli. Nel 1973 chiese la tesi a Salvatore Battaglia, il maggiore dei maestri del dipartimento. Alla morte di Battaglia, tuttavia, Sovente poté laurearsi con Giorgio Fulco discutendo una tesi dal titolo *Montale e la poesia alto-borghese*.

Furono anni, quelli, di eccezionale fermento politico e sociale, dentro e fuori l'università, e Sovente non si sottrasse alla carica di rinnovamento che, se nasceva nel centro della città partenopea, seppe subito diffondersi nella provincia e in particolar modo in quella flegrea. Nel Sessantotto Sovente prese parte alle manifestazioni organizzate da Lotta Continua, di cui fu simpatizzante, e cominciò a lavorare politicamente sul suo territorio, sognando addirittura la creazione di un movimento per l'autonomia amministrativa del borgo di Cappella (cfr. GRASSO 2012: 42). Durante la seconda metà del decennio successivo, animato dalle lotte operaie della Italsider e delle altre realtà di fabbrica, Sovente prese parte a numerosi incontri e manifestazioni organizzati dai collettivi e dagli attivisti flegrei, che culminarono nell'occupazione degli spazi del Fusaro perché venissero destinati a un uso sociale (cfr. FRANCO 2004). L'esperienza ecologista, che fu in realtà una semplice ma essenziale necessità di attivarsi in difesa del proprio territorio, sarebbe stata in seguito recuperata nella produzione poetica matura.

Nel frattempo, le amicizie con Giorgio Fulco e con altri autorevoli esponenti della cultura napoletana, tra i quali Luigi Compagnone e Mario Pomilio, consentirono a Sovente di collaborare alla pagina culturale del «Mattino», per la quale si occupò, dal 1974, di critica letteraria. Oltre al giornale principale del napoletano, prese a scrivere anche per «Napoli Oggi» e, più avanti, per il «Corriere del Mezzogiorno». Non mancarono, poi, collaborazioni con riviste internazionali come «Forum Italicum» e «Italian Quarterly». All'attività giornalistica si accompagnò presto quella didattica: nel 1977 Sovente cominciò a insegnare 'Letteratura contemporanea' presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli. Tenne la cattedra almeno fino al 1990, per poi passare all'insegnamento di 'Antropologia culturale'.

Data invece al 1978 l'esordio poetico ufficiale di Michele Sovente, che licenziò per i tipi di Enrico Vallecchi Nuovedizioni *L'uomo al naturale*. Il libro risente fortemente del clima politico e culturale degli anni Settanta, come dimostra la citazione in epigrafe, tratta da *La società dello spettacolo* di Guy

Debord, e i temi dell'alienazione e dell'omologazione al pensiero dominante. Al 1981 data la seconda prova poetica di un ormai trentatreenne Sovente, *Contropar(ab)ola*, pubblicata ancora da Vallecchi. La nuova raccolta rappresenta l'attraversamento dei fermenti che animano la ricerca poetica nel napoletano, il cui grado di autocoscienza e formalizzazione degli espedienti di eversione del fatto poetico è, pur tenendo presenti le differenze tra percorsi di ricerca, tra i più alti nello Stivale. *Contropar(ab)ola* esibisce una libertà metrica decisamente più sfrenata rispetto alle successive prove poetiche, così come dal punto di vista linguistico non è assimilabile ai *corpora* di parole semanticamente affini delle stesse.

Mentre *Contropar(ab)ola* andava in stampa, la ricerca del poeta si orientava già verso il fortunato filone neo-latino. Tra il 1980 e il 1982 compose le prime bozze di *In primate: in aenigmate*, poi intitolato *Per specula aenigmati*. Il testo, un lungo poemetto di 98 capitoli (49 in latino e 49 in italiano), venne pubblicato nel 1990 per la Garzanti, la prima e più grande delle case editrici che da lì in avanti si sarebbero occupate della poesia in più lingue di Sovente. *Per specula aenigmati* attirò le attenzioni di non pochi lettori illustri, uno dei quali intuì le potenzialità espressive di questo esperimento. Giuseppe Rocca, autore e registra radiofonico che aveva già lavorato con la lingua latina, volle trarre un recitativo dal poemetto soventiano; una proposta che piacque molto a Sovente, tanto che la collaborazione portò a un'opera parzialmente nuova, che riprendeva molti versi e personaggi degli *Specula* ma in una forma inedita. *In corpore antiquo*, come venne battezzato il progetto, fu presentato da Radiotre per la sezione "Fiction" della XLII edizione del Premio Italia (SOVENTE-ROCCA 1990: 55). Al lavoro parteciparono gli attori Lucio Allocca, Antonio Angrisano, Rosaria De Cicco, Aldo De Martino, Enza Di Blasio, Daniela Di Giusto, Clara Galante, Annalisa Illiano, Maria Consiglia Illiano, Giampaolo Saccarola, Marco Sovente, Rosamaria Tavolucci e Natalino Zullo. La costruzione sonora fu affidata a Gianni My; le musiche, a Francesco Pennisi; assistente di Giuseppe Rocca alla regia fu Ferruccio Guercia, che si occupò anche della preparazione dei fondali sonori.

Ai primi anni Novanta datano anche le prime prove su rivista di poesia dialettale. Non mancano, a proposito di poesia campana, le collaborazioni con l'ambiente intellettuale locale, che sollecitarono anzi l'acume critico di Sovente. Con Biagio Cepollaro, poeta e promotore del Gruppo 93, curò l'antologia

Poesia in Campania (Forlì, 1990); e ancora di produzione poetica regionale discusse con Achille Serrao, romano di origini caivanesi, allora tra i maggiori esponenti della linea neo-dialettale campana. Il sodalizio portò i due a vagheggiare un *Dizionario della letteratura dialettale del Novecento*, idea mai concretizzatasi ma che fornì forse qualche indicazione di lavoro a Franco Brevini, che proprio a Serrao chiese consulto in occasione della redazione della parte campana della sua antologia di poesia dialettale (cfr. SIANI 2004: 18). Nel 1998 pubblica, per i tipi di Marsilio, *Cumae*. Il libro, che segna tra l'altro l'ingresso ufficiale del dialetto cappellese in una raccolta, consacrò definitivamente Sovente quale poeta: nello stesso anno risultò infatti vincitore del Premio Viareggio-Répacì, riconoscimento tra i più prestigiosi dell'ambiente letterario italiano. Non solo; pochi anni dopo, nel 2001, ancora sull'onda del successo di *Cumae*, la giuria del Premio "Elsa Morante – Comune di Bacoli" assegnò un riconoscimento speciale all'attività poetica del Flegreo.

Un anno dopo il conseguimento del Premio "E. Morante", Sovente pubblica *Carbones*, proseguimento del 'ciclo' avviato con *Per specula aenigmatis* e *Cumae*. Il libro presenta, per la prima volta, poesie tematicamente affini distribuite a distanza l'una dall'altra, a certificazione della loro autonomia testuale. Forse anche in virtù delle precedenti vittorie, *Carbones* ottenne diverse recensioni, alcune delle quali firmate da critici militanti riconosciuti come Cecilia Bello e Andrea Cortellessa.

Negli anni successivi, Sovente proseguì un'intensa attività critica e poetica, che lo portò a conseguire ulteriori attestazioni di stima e ad attirare l'attenzione del mondo accademico sulla sua operazione poetica: a studiosi come Nicola De Blasi e Giancarlo Alfano si devono i primi contributi scientifici sulla scrittura di Sovente, oggi essenziali per chi voglia approfondire la lettura di questa poesia. Allo stesso tempo, il Nostro non mancò mai di esercitare il suo magistero sulle arti figurative, licenziando anzi diversi contributi su artisti come Guglielmo Longobardo (del quale curò il catalogo delle opere) o Anna Zinno, e cimentandosi egli stesso nella pittura e nel disegno. È del 2005 *Carta e formiche*, volumetto di poesie in italiano, latino e cappellese corredato da schizzi d'autore ispirati alle figure dei diversi trittici.

Appena un anno prima, invece, Sovente aveva cominciato una collaborazione piuttosto inusuale per la sua epoca, ma non per la storia della letteratura nostrana. Il 16 maggio 2004, sull'inserito domenicale del «Mattino»

di Napoli (giornale che, come si è detto, aveva ospitato già gli articoli del giovanissimo Michele), compare il primo componimento di *Controluce*: trattasi di un esperimento, interamente curato dal poeta, che intende riportare la poesia sulle pagine di un quotidiano. La rubrica, che rappresentò per Sovente un modo per far interagire ancor di più la sua poesia con la città, si protrarrà per ben sette anni, fino alla fine dei giorni del Nostro, e conterà ben 342 poesie.

Il triennio 2008-2010 fu forse tra i più ricchi e intensi della carriera di Sovente, che nonostante l'impegno profuso nel progetto di *Controluce* e il proseguimento delle attività didattiche presso l'Accademia poté pubblicare il fortunato *Bradisismo*, quarto tomo della tetralogia dedicata ai Campi Flegrei. La scrittura di Sovente è ormai matura e pienamente riconoscibile grazie al radicamento, unanimemente apprezzato, del verso al territorio che lo ispira; e tuttavia è proprio con questa raccolta che si aprono nuovi potenziali percorsi di ricerca poetica, visto che cominciano a comparire una quarta lingua, il francese, e la cronaca, con una sezione dedicata al naufragio di un barcone di migranti. A *Bradisismo* venne assegnato, *ex aequo* con *L'acrostico più lungo del mondo* di Vincenzo Mazzitelli, il Premio leopardiano "La Ginestra".

I 'superstiti' della sezione di chiusura di *Bradisismo* assurgono a protagonisti dell'ultima raccolta di Sovente, intitolata per l'appunto *Superstiti*. Pubblicata nel 2009 per i tipi della genovese San Marco dei Giustiniani e introdotta dall'amico Eugenio De Signoribus, che nel corpo dell'opera vede compiersi una saldatura tra cronaca individuale e sorti generali (De Signoribus 2009: 10), *Superstiti* esprime «il naufragio della storia» attraverso versi che appaiono «vertiginose testimonianze apparse dopo l'attrito con una catastrofe», come si legge nella motivazione del prestigioso Premio Napoli, attribuito a Sovente nel 2010. E oltre il Napoli, nello stesso anno, *Superstiti* venne tributato del Premio di Poesia "Città di Arenzano" (III edizione), con la seguente motivazione: «Una maestria linguistica che intreccia l'italiano, il latino, il dialetto, che non si esaurisce mai in un mero gioco retorico e stilistico. Il dato da cui muove questo libro di versi è, infatti, la constatazione che oggi all'umanità viene a mancare un saldo punto di riferimento per brancolare nell'insensatezza, in un teatro di rovine. La scrittura è essenziale come in un diario, elenca gesti e fatti minimi: un eterno rimuginare della memoria su se stessa».

Le condizioni di salute del poeta peggiorarono sensibilmente all'inizio del

2011. Già nel mese di febbraio fu costretto a spostarsi ad Ancona, presso l'Ospedale "Le Torrette", per essere ricoverato. Venne dimesso nella seconda settimana di marzo. Tornato a Cappella, Michele Sovente si spense il 25 marzo 2011, a tre giorni dal suo sessantatreesimo compleanno. Secondo la sua volontà, le ceneri vennero disperse nella grotta della Sibilla Cumana.

2. Bibliografia

BIBLIOGRAFIA DI MICHELE SOVENTE

Raccolte poetiche

L'uomo al naturale, Firenze, Nuovedizioni E. Vallecchi, 1978;
Contropar(ab)ola, Firenze, Nuovedizioni E. Vallecchi, 1981;
Per specula aenigmatis, Milano, Garzanti, 1990;
In corpore antiquo. Attraversando, in sogno, Inferi e altri Enigmi (con G. Rocca), Torino, RAI Radio Televisione Italiana, 1990;
Cumae, Venezia, Marsilio, 1998;
Carbones, Milano, Garzanti, 2002;
Bruna, Napoli, Dante & Descartes/ La Tela di Partenope, 2003;
Carta e formiche, Napoli, Centro di Cultura Contemporanea Napolit'è, 2005;
Bradismo, Milano, Garzanti, 2008;
La ruota e l'acqua (con A. Zinno), Napoli, Dante & Descartes, 2008;
L'eco dell'ombra (con G. Leone), Napoli, Pitturaepoesia, 2009;
Superstiti, introduzione di E. De Signoribus, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2009.

Poesie in miscellanee e antologie

Poesie verbo-visive; in *PoeSIA nei Campi Flegrei*, a cura degli operatori della Biblioteca Civica di Pozzuoli, ideazione, impaginazione e interventi poetici di Carmine Lubrano, s. d. (1983?);
Allucinazioni visive, Finiremo, Ab, Meta, «Attentamente, io, barbuto, goffo...»; in MICHELE SOVENTE, BIAGIO CEPOLLARO, *La poesia in Campania*, Forlì, Forum, 1990;
I rriggiòle, Abbrucia abbascio, Ll'acqua r' 'u mare sbèteco; in ACHILLE SERRAO (a cura di) *Via terra. Antologia di poesia neodialettale*, introduzione di Luigi Reina, Udine, Campanotto, 1992;

Pullece Pullecino Pulleccenella; in STEFANO DE MATTEIS (a cura di), *Pulcinella. Dodici dissertazioni*, con un poemetto di M. S., Napoli, Colonnese, 1992;

A mia madre, Requiescant; in M., Luigi e Marco Sovente (a cura di), *Alla madre*, edizione fuori commercio in 600 esemplari, autoproduzione, s.d.;

Lux in umbris, umbrae in luce / Luce r'ombre, ombre 'i luce / Luce nell'ombra, ombra nella luce; in PASQUALE COPPOLA, M. S., *Lux in umbris, umbrae in luce*, Napoli, Il Laboratorio/ le edizioni, 1999;

Cappella, com'era; in GABRIELLA SOBRINO (a cura di), *I quartieri dell'anima*, prefazione di Giuseppe Leonelli, immagini del pittore Enrico Benaglia, Gruppo Arion, 2000;

Patre nòsto, Padre nostro, Pater noster [con riproduzioni di autografi]; in FABIO GRIMALDI (a cura di), *Poesie autografe di autori italiani contemporanei*, Rimini, Raffaelli Editore, 2003;

Da *Per specula aenigmatis*: VI, 6, XVI, 16, 35, 37, 44, 46; Da *Cumae: In flatu, Nel fiato, Luna in circolo, Luna in un circolo, Ti amai, Prato e naufragio, Tu, Cuma...*, *Di là, Acqua mediterranea, Neapolis, Né ci giova*; Da *Carbones: ...poi gli arabeschi, Rimane – che rimane?, Metamorphosis, Quell'inverno*; in CIRO VITIELLO (a cura di), *Antologia della poesia italiana contemporanea (1980-2001)*, con la presentazione di Giulio Ferroni, Napoli, Pironto, 2003, pp. 407-417;

Due sonetti; in *Lello Torchia*, testi di Francesco Galdieri e Giuseppe Rago, sonetti di M. S., dialogo di Dario Pappalardo, Napoli, Tullio Pironti, 2004;

«Zitte ogni sera stanno...»; versi antologizzati in PIETRO TRECCAGNOLI, *Parlando della Sibilla*, in RAFFAELE ARAGONA (a cura di), *Sillabe di Sibilla*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2004;

Un'altra storia, un altro mondo...; in RAIMONDO DI MAIO (a cura di), *Una libreria in fondo alla città*, Napoli, Edizioni Dante & Descartes, 2004, p. 89;

Il paesaggio della scrittura; in EVELINA DE SIGNORIBUS (a cura di), *Il cerchio. Omaggio a Paolo Volponi*, Casette d'Ete, Grafiche Fioroni, 2005;

D'estate, a Miseno, il Teatro; in 8° rassegna flegrea di Teatro amatoriale inedito – Premio Miseno Mario Manduca & Mario Masuottolo, Bacoli, Ente Teatro Miseno, 2006;

Poesie inedite; in *A Michele*, volume commemorativo a cura della famiglia Sovente, Monte di Procida, autoproduzione, 2012;

Poesie inedite; in *Biblioteca Michele Sovente*, a cura della famiglia Sovente e di Antonio Nestore Sabatano, Monte di Procida, autoproduzione, 2012.

Poesie pubblicate su riviste e giornali

Poesie [«Attentamente, io, barbuto, goffo...», «“almeno qui c'è un po' di sole”...», «Traducendo – di frodo – persi suoni...»], «Incognita. Rivista di poesia», a. I (giugno 1982), n. 2, pp. 86-87;

Ἰχνη ομίχλης, «Δελφικὰ Τετράδια», n. 5, 1984, p. 19;

In primate : in enigma, «Alfabetà», supplemento letterario, 7 (1986), nn. 86-87, p. IX;

Cabbaletta, «Linea d'ombra», n. 51, luglio-agosto 1990;

Poesie [*Questo stolto moto, Tu cervo volante...*, *Cucciolo*], «Paragone Letteratura», nuova serie, a. XLII (agosto 1991), n. 498, pp. 42-43;

Vesuvio Vesuviazzo, «Linea d'ombra», n. 65, novembre 1991;

Camminando per i Campi Flegrei [*La distanza, Sui binari della Cumana, Nellafelio, Dove, Per le scale, In camera oscura, Di sbieco, Saliscendi, Camminando per i Campi Flegrei, Di là*], «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», V (febbraio 1992), n. 48, pp. 67-70;

Poesie [*Na sera, n'ata sera, 'U ciardino, 'U chiuovo, Na voce stracciata*], «il Belli. Quadrimestrale di poesia e di studi di dialetti», II (aprile 1992), n. 3, pp. 58-62;

In terza lingua [*Charta-mare, Carta-mare, In flatu, Nel fiato, Tu, Cumæ..., Tu, Cuma*], «Lengua», 12 (1992), pp. 136-139;

Malessere e sortilegio tra Napoli e i Campi Flegrei [*Un'altra verità, Sotto i piedi un vuoto...*], «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», V (dicembre 1992), n. 57, pp. 46-47;

'U ccafè 'i San Gennaro, «Dove sta Zazà», n. 1, febbraio 1993;

Poesie [*Genealogia elementare, Scampoli di vita, Suoni leggendari, Nel gorgo di un deviante blu, Le cose, Neque nobis prodest / Né ci giova / Nun ce abbasta, Usque ad subcaudas / Fino alle sottocode / Ll'ürdemi córe, Nu munno 'ncantato / Un mondo incantato / Mirificus globus, Linea fingit ventosa / Na spanna 'i viento sbaréa / Finge una linea di vento*], «Paragone Letteratura», terza serie, a. XLVII (ottobre-dicembre 1996), n. 560-562, pp. 53-66;

Sotto 'a fenesta / Sotto la finestra, «Pagine», a. VIII (settembre-dicembre 1997), n. 21, p. 41;

Qui [*Finisce l'anno, Labirinto, Qui*], «Nuovi argomenti», n. 7, «Storia / Storie», luglio-settembre 1999, pp. 170-171;

Genova vista da Napoli, «Resine», n. 96, 2003, pp. 51-54;

La materia oscura, «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», n. 191, febbraio 2005, p. 24;

Poesie [*Le attese e le manie, Il verme e la ruota, A Sud, Nuvola, I pensieri, Corpi giovani*], «Paragone Letteratura», n. 72-73-74, agosto-dicembre 2007, pp. 125-127;

Filamenti di vita [silloge di 10 poesie], «Smerialliana. Semestrale di civiltà poetica», n. 7-8, 2007, pp. 53-62;

Desideri e lingue [silloge di 5 poesie], «Corriere del Mezzogiorno», 7 maggio 2008;

Controluce, corpus di 282 liriche pubblicato nell'omonima rubrica settimanale di poesia sul «Mattino», 2006-2010;

Poesie inedite, da *Cumae* e da *Carbones*, «l'Ulisse», n. 11, 2008, pp. 247-254;

Lanceolata è la lingua, pubblicata su «Istmi», n. 31-32, 2013, pp. 134-135.

*Poesie in rete*¹

A gamba tesa, poemetto inedito, «Nazione Indiana», 12 dicembre 2008, consultabile su <http://bit.ly/a-gamba-tesa-sovente-ni>;
Silloge di cinque testi [*America*, *La luna*, «*In un folle imbuto cartilagini e muco*», «*Quondam nubila longe adspiciebam*», «*Rente rente*»] con un profilo di M.S., “Archivio regionale della poesia meridionale dal secondo 900 ad oggi”, «Carteggi letterari – Critica e dintorni», consultabile su <http://bit.ly/arpmn-michele-sovente>.

*Prose*²

Suoni, scene e segnali da un pianeta sommerso, «Napoli Oggi», 11 settembre 1986;
Se il poeta sogna una vita di versi, «Il Mattino», 11 ottobre 1988;
Perché scrivo in dialetto, anche, «enne», 9/15 dicembre 1991;
La scelta dei poeti, «Il Mattino», 4 febbraio 1992;
Malessere e sortilegio tra Napoli e i Campi Flegrei [*Un'altra verità, Sotto i piedi un vuoto...*], «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», V (dicembre 1992), n. 57, pp. 45-46;
Michele Sovente, «Studi duemilleschi», n. 2, 2002, pp. 101-102;
Lapillardente, «Corriere del Mezzogiorno», 21 dicembre 2003;
L'arte come enigma e come ricerca, «Poesia», n. 188, 2004;
Un perimetro magnetico, in RAIMONDO DI MAIO (a cura di), *Una libreria in fondo alla città*, Napoli, Edizioni Dante & Descartes, 2004, pp. 85-88;
Zolfo, Napoli, Dante & Descartes, 2004;
La parola e lo spazio, in ANTONIO FRANCO MARINIELLO, *Quattro incontri sul confine. Architettura, poesia, arte, cinema, critica*, Roma, Aracne, 2005, pp. 19-33;
La parola. Il chiaroscuro. Il teatro. Bellezza e scena, «Aisthema. Philosophy Theology Aesthetics», vol. 1, 2014, n. 2, pp. 113-115.

Interventi di critica letteraria

Il quinto evangelio di Mario Pomilio, «Forum Italicum: A Journal of Italian Studies», a.11 (marzo 1977), n. 1, pp. 113-121;
La donna nella letteratura oggi, Fossano, Editrice Esperienze, 1979;
Il natale del 1833 di Mario Pomilio, «Italian Quarterly», a. 36 (1985), n. 99/100/101, pp. 103-110;
Mario Pomilio critico letterario: L'opera come coscienza e stile, «Italian Quarterly», a. 36 (1985), nn. 99/100/101, pp. 171-184;
La quarta generazione, in MICHELE SOVENTE, BIAGIO CEPOLLARO, *La poesia in*

¹ Tutti i link sono stati verificati l'8 ottobre 2018.

² All'elenco manca la pressoché intera produzione giornalistica di Sovente.

Campania, Forlì, Forum, 1990, pp. 7-43;
Tradizione e modernità nella poesia di Antonio de Curtis, in PATRICIA BIANCHI,
NICOLA DE BLASI (a cura di), *Totò / de Curtis. Parole di attore e di poeta*, Napoli,
Dante & Descartes, 2007.

Interventi di critica d'arte

Tutto il mondo nella pittura, «Napoli Oggi Più», supplemento a «Napoli Oggi», 16
ottobre 1986;
Grandville e Daumier a Napoli, «Alfabeta», 107 (1988), p. 21;
Biennale del Sud, «Alfabeta», 110/111 (1988), pp. 25-26;
Incisioni italiane del Seicento, «Alfabeta», 112 (1988), pp. 25-26;
Natalino Zullo. L'altra dimensione, Milano, Centro d'ars, 1989;
Barisani. Il fascino del rischio, Napoli, Francesco Cusati arte contemporanea, 1997;
Guglielmo Longobardo, Ercolano, Newline, 2005;
*Il gioco delle emozioni. Memoria, mito e ricerca nella pittura di Guglielmo
Longobardo*, Portici, Centro di cultura contemporanea Napolit'è, 2005;
La pittura di Anna Zinno, in ANNA ZINNO, *Sete di terra*, presentazione di M.S., Napoli,
Dante & Descartes, 2007, pp. 5-7.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU MICHELE SOVENTE

GIANCARLO ALFANO, *Michele Sovente*, in Id. et al., *Parola plurale. Sessantaquattro
poeti italiani fra due secoli*, Roma, Luca Sossella, 2005, pp. 211-231;
ID., *Il corpo della lingua. Soluzioni anti-liriche della poesia contemporanea italiana*,
«l'Ulisse», n. 11, 2008, pp. 6-14;
ID., *Sovente, o lo spettro del paesaggio*, «Paragone Letteratura», n. 87-88-89, 2010, pp.
5-23;
ID., *Simonide guarda le rovine. Sui Superstiti di Michele Sovente*, «Istmi», n. 31-32,
2013, pp. 127-135;
LUCA ARIANO, *Adversus. Michele Sovente*, «Farepoesia. Rivista di Poesia e Arte
Sociale», n.5, settembre 2011, pp. 35-38;
MIRELLA ARMIERO, *Tellurico Sovente*, «Corriere del Mezzogiorno», 26 marzo 2011;
CECILIA BELLO MINCIACCHI, rec. di *Carbones*, «l'immaginazione», n. 201, ottobre
2003, pp. 16-18;
GIORGIO BERNARDI PERINI, *Poeti neolatini tra bilinguismo e trilinguismo*, in E.
Pianezzola (a cura di), *Il latino del Pascoli e il bilinguismo poetico*, Venezia,
Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2009, pp. 13-25;
DANIELE CLAUDI, *Senza orizzonte*, «Istmi», n. 31-32, 2013, pp. 113-120;
GIUSEPPE COLANGELO (a cura di), *La parola plurale. Viaggio nella poesia di Michele*

- Sovente. Recitativo*. Guardia Sanframondi, martedì 6 agosto 2013, Chiesa Ave Gratia Plena, s.n., 2013;
- ANDREA CORTELLESA, *Il flegreo visionario*, «Alias», 18 gennaio 2003;
- ID., *Per Limina*, in Id., *La fisica del senso. Scritti e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, pp. 38-39;
- ID., *Michele Sovente, lo specchio oscuro*, in Id., *La fisica del senso*, cit., pp. 485-486;
- PAOLA COSENTINO, *Il potere delle ombre. Voci, colori e metamorfosi nella poesia di Michele Sovente*, «Istmi», nn. 31-32, 2013, pp. 104-112;
- CARMELA S. COSTIGLIOLA, *Una lingua "una e trina": la produzione di Michele Sovente in italiano, dialetto e latino*, elaborato di laurea triennale in Storia della lingua italiana, Università di Napoli "Federico II", anno accademico 2015/2016, relatore N. De Blasi;
- LAURA CUTOLO PONTA, *Invito al viaggio (Conversazione con Giuseppe Rocca)*, in M. S., G. Rocca, *In corpore antiquo. Attraversando, in sogno, Inferi e altri Enigmi*, Torino, RAI Radio Televisione Italiana, 1990, pp. 17-20 (anche in traduzione inglese e francese a pp. 21-30);
- NICOLA DE BLASI, *Le tre lingue poetiche di Michele Sovente*, «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», n. 170, marzo 2003, pp. 52-55;
- ID., *La poesia neo-dialettale: Michele Sovente*, in Id., *Profilo linguistico della Campania*, Roma-Bari, Laterza, 2009², pp. 176-178;
- ID., *Le parole ritrovate nella poesia di Michele Sovente*, «Istmi», n. 31-32, 2013, pp. 90-103;
- FRANCESCO DE CORE, *Ma io non l'ho preso ad esempio, gli preferisco Viviani*, intervista a M. S., «Corriere del Mezzogiorno», 1 marzo 2000;
- VIRGINIA DE MARTINO, *Raffigurazioni dei Campi Flegrei nella letteratura italiana del secondo Novecento (e oltre)*, «Poetiche», 2, 2014, pp. 221-248;
- NATASCIA FESTA, «*Bradisismo*» di *Sovente: poesie di fuoco e zolfo*, intervista a M. S., «Corriere del Mezzogiorno», 7 maggio 2008, p. 11;
- EAD., *Sovente, la città come partitura di versi*, intervista a M.S., «Corriere del Mezzogiorno», 25 ottobre 2010;
- EAD., *Quei colori estratti dalla terra sulfurea*, «Corriere del Mezzogiorno», 26 marzo 2011;
- ENRICO FLORES, *Ricordo del poeta Michele Sovente*, «Vichiana. Rassegna di studi filologici e storici del mondo classico», XIII, n. 2, 2011, pp. 332-333;
- ALESSANDRO FO, scheda su *Cumae*, in G. Manacorda (a cura di), *Poesia '98. Annuario*, Roma, Castelvechi, 1999, pp. 171-172;
- GOFFREDO FOI, *Tira a muri*, «l'Unità», 1 febbraio 1993;
- MARIO FRANCO, *Michele Sovente. Poeti contro paroliberi la nostalgia è il verso*, «la Repubblica», 21 novembre 2004;
- ID., *Vivere con il bradisismo*, «la Repubblica», 29 aprile 2008;
- ID., *Michele Sovente. La poesia tellurica*, «la Repubblica», 25 ottobre 2010;
- VINCENZO GIARRITIELLO, *Michele Sovente: impressionista della parola*, «Bollettino

- flegreo», terza serie, n. 17, giugno 2004, pp. 189-191;
- MIMMO GRASSO, *Il Territorio dei Versi. Le ragioni della poesia di Michele Sovente*, Napoli, Il Laboratorio Edizioni, 2012;
- MARIANNA ILLIANO, *La poesia trilingue di Michele Sovente*, tesi di laurea magistrale in Storia della lingua italiana, Università di Napoli "Federico II", anno accademico 2014/2015, relatore N. De Blasi;
- EAD., *Le poesie di Michele Sovente pubblicate su "Il Mattino"*, in R. Giglio (a cura di), *Temi e voci della poesia del Novecento*, Napoli, Paolo Loffredo - Iniziative editoriali, 2017, pp. 239-258;
- FEDERICO ITALIANO, rec. di *Cumae*, «Atelier», V (2000), 18, pp. 93-95;
- MARIA LENTI, *Michele Sovente. Un gioco di specchi tra le lingue*, «Il parlar franco», a. VIII/IX (2008-2009), n. 8-9;
- GIUSEPPE LEONELLI, *Le esperienze più recenti*, in Id., *La poesia del pieno e del secondo Novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. IX, Roma, Salerno, 2000, p. 1234;
- GIUSEPPE ANDREA LIBERTI, *Neo-coniazioni di nomi comuni in Cumae di Michele Sovente*, in M. P. Arpioni, A. Ceschin e G. Tomazzoli (a cura di), *Nomina sunt...? L'onomastica tra ermeneutica, storia della lingua e comparatistica. Atti delle giornate di studio (Venezia 3-4 marzo 2016)*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2016, pp. 245-256;
- ID., *Sismografia della resistenza. Su Bradisismo di Michele Sovente (2008)*, «Nuova corrente», 160 (2018), pp. 149-159;
- ID., *La Campania phoenix di Michele Sovente*, «Italica», 95 (2018), n. 2, pp. 227-240;
- GIORGIO LINGUAGLOSSA, *Dalla lirica al discorso poetico. Storia della poesia italiana (1945-2010)*, Roma, Edilazio, 2011, pp. 223-224;
- RITA LI VIGNI GALLI, *Un punto dell'Incognita: poesie di Riccio, Sovente, Ioni*, «Incognita. Rivista di poesia», a. I (giugno 1982), n. 2, pp. 81-83;
- DANTE MAFFIA, *La Campania*, «Pagine», a. VIII (settembre-dicembre 1997), n. 21, pp. 38-39;
- TOMMASO OTTONIERI, *La zona ctonia*, «Istmi», n. 31-32, 2013, pp. 122-123;
- CLOTILDE PUNZO, PASQUALE GIUSTINIANI, *Le voci non si perdono. A Michele Sovente tra le pieghe della memoria*, «Aisthema. Philosophy Theology Aesthetics», vol. 1, 2014, n. 2, pp. 100-115;
- LUIGI REINA, MARCELLO RAVESI, *Le letterature dialettali*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, Roma, Salerno, 2000, p. 1335;
- GIUSEPPE ROCCA (s. f.), *Presentazione a M.S., G. Rocca, In corpore antiquo. Attraversando, in sogno, Inferi e altri Enigmi*, Torino, RAI Radio Televisione Italiana, 1990, p. 11 (anche in traduzione inglese e francese a pp. 13-15);
- ENRICO TESTA, *Michele Sovente*, in Id., *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 385-386;
- PIETRO TRECCAGNOLI, *Il latino 'novissimo' di Sovente*, «Il Mattino», 7 ottobre 1990;
- ID., *Tre lingue per Cuma*, «Il Mattino», 26 marzo 1998;

- STEFANO VERDINO, *Annali di poesia italiana 1994-1998*, «Nuova corrente», n. 123, gennaio-giugno 1999, p. 204;
- ID., *La poesia in Italia 1971-2001. Appunti cronologici ed editoriali*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XXXI (2002), n. 2-3, pp. 361-384;
- ID., risposte all'inchiesta *Per un rilancio della critica*, «Atelier. Trimestrale di poesia critica letteratura», VIII (dicembre 2003), 32, "L'invenzione della realtà", pp. 44-45;
- CIRO VITIELLO, "Carbones": il valore del trilinguismo nel libro di Michele Sovente, «Roma», 11 dicembre 2002;
- ID., profilo di Michele Sovente, in ID. (a cura di), *Antologia della poesia italiana contemporanea (1980-2001)*, con la presentazione di Giulio Ferroni, Napoli, Pironto, 2003, pp. 404-406.

*Sitografia critica*³

- VIOLA AMARELLI, *Appunti su Michele Sovente*, «Carteggi letterari – Critica e dintorni», 15 agosto 2016, online. URL: <http://bit.ly/amarelli-appunti-sovente>;
- FRANCESCO FILIA, *Corpo a corpo #9: Prato e naufragio, Michele Sovente*, «Poetarum Silva», 19 settembre 2016, online. URL: <http://poetarumsilva.com/2016/09/19/michele-sovente/>.

³ Tutti i link sono stati verificati l'8 ottobre 2018.

STAMPATO NEL MESE DI NOVEMBRE 2018